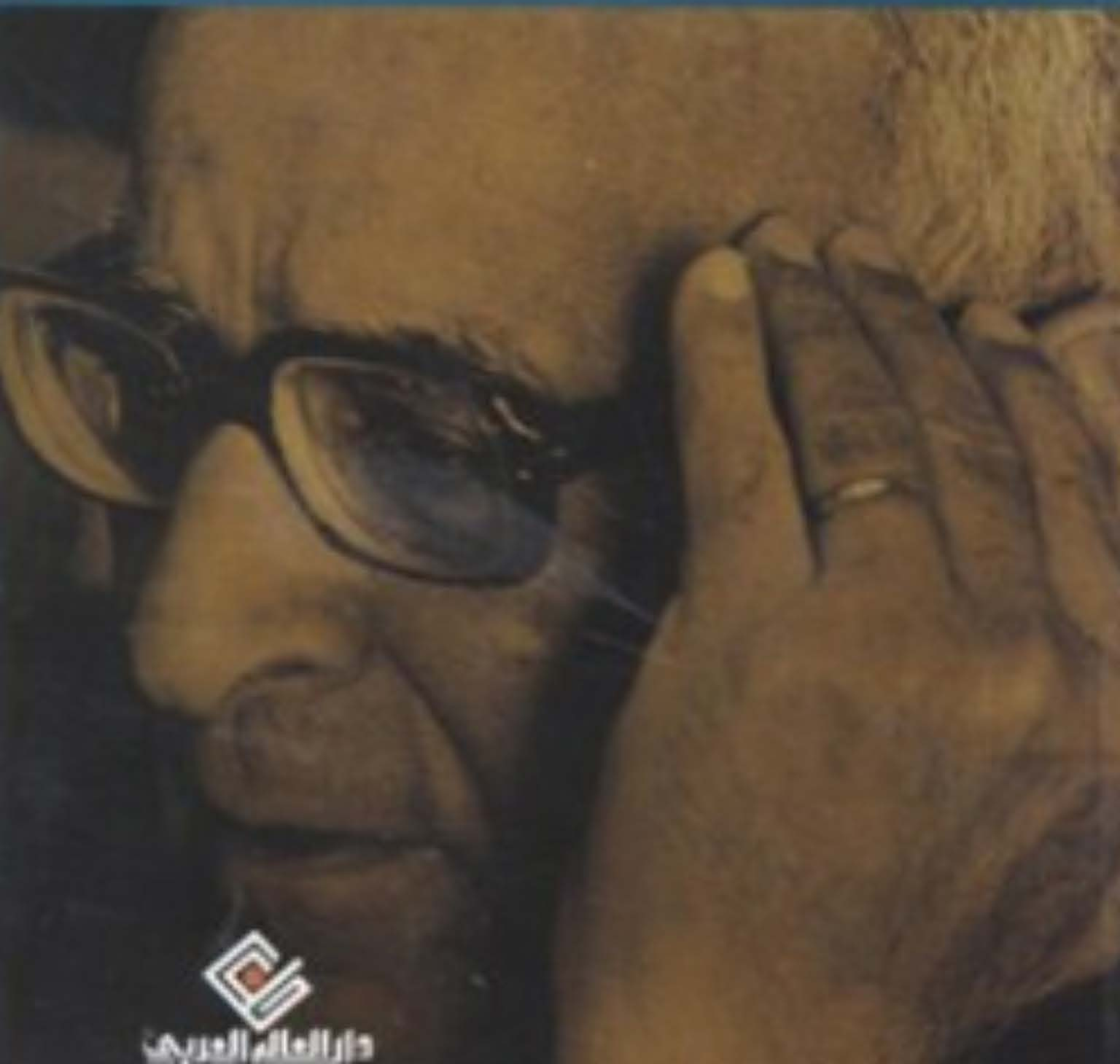
د. مصطفى عبد الغنى

زكى نجيب محمود



دار العالم العربي

د. مصطفى عبد الغنى

زكى نجيب محمود

دار العالم العربي

دار العالم العربي

٢ شارع امتداد رمسيس (١) ـ مدينة نصر ـ القاهرة

تليفاكس: ٢٤٠٢٤٦١٢ - ٢٤٠٥١٤٩٨

e. mail: af _ madkour @ yahoo . com

جميع حقوق الطبع والنشر محفوظة

الطبعة الأولى: يناير ٢٠١١ م/ صفر ١٤٣٢ هـ

رقم الإيداع: ٢١٧٠١ / ٢٠١٠

الترقيم الدولي: ٩٧٨-٩٧٧-٤٩٥-٠٤٧-٦

بيانات الفهرسة المكتبية

(إعداد: إدارة الشؤون الفنية بدار الكتب المصرية)

عبد الغنى، مصطفى.

زكى نجيب محمود/

مصطفى عبد الغنى . ـ

ط ١ . ـ القاهرة: دار العالم العربى، ٢٠١١.

١٢٨ ص؛ ٢١ سم . ـ

تدمك: ٦ ـ ٠٤٧ ـ ٤٩٥ ـ ٩٧٧ ـ ٩٧٨

١ . الأدب العربى ـ تاريخ ونقد

٢ . الأدباء العرب

٣ . محمود، زكى نجيب، ١٩٠٥ ـ ١٩٩٣

أ . العنوان

ديوى ٨١٠,٩

المقدمة

«.. موقفى من نقد الأدب والفن، إحدى النتائج التى ترتبت على عقلانية مذهبى فى الفلسفة». ومع ذلك، فقد دهشنا لتخصيص دراسات كثيرة عن (ناقد الفكر) دون أن تخصص دراسة واحدة عن (ناقد الأدب).

ويزيد من هذه الدهشة، أن «زكى نجيب محمود» قد مارس النقد الأدبى لسنوات، وكان له ـ كما يقول ـ موقف واضح مؤسس على مبادئ نظرية.

والواقع أنه بعد الممارسة النقدية التى لم ينتبه إليها أحد بالدرس أو بالفهم، خلَّف وراءه قضايا إشكالية كثيرة، وعلى سبيل المثال: انقطاعات معرفية على المدى البعيد تمثلت فى أنه حين كان يعيب علينا أن تكون الأولوية فى حياتنا الثقافية لسلامة الشكل «لا لحرية المضمون» ـ كما يذهب فى كتابه (تجديد الفكر العربى) ـ نجده يدافع دفاعًا مجيدًا عن الشكل فى تحليل النص، رافضًا مبدأ المحاكاة بأية صورة.

وهذا الانقطاع المعرفى نجده فى كتاب واحد.

وهـو ما يرتبط كذلك بأمر آخر، هو شـغفه الشـديد بالعقـل إلى درجة الغلو الحاد، فيسـقط فى محظور أن يتحول العقل من أداة تقدمية إلى أداة محايدة، فإذا به يحارب العقل باسم العقل!

إلى غير ذلك من التساؤلات التى لا تحتاج منا رأيًا فاصلًا، بقدر ما تحتاج إلى وقفـات فاحصة، دالـة، لا تنال من بنية الناقد بقدر ما تسـعى إلى الرصد والفهم والتأمل، لا سيما أن حياتنا لا تحتاج الآن لإصلاح أداة الفكر فقط، وإنما ـ أيضًا ـ لإصلاح المجتمع وتداعياته فى إطار من التغيير الحاد الذى يمس كل شيء.

وهـذا الوعى بتطور الفكر النقـدى لدينا، يغدو من أكثر الأمور نقصًا فى هذا العصر الذى نعيش فيه، والذى يمكن أن نقول معه ـ رغم مضى قرابة قرنين من الزمان منذ دخولنا العصر الحديث ـ أننا ما زلنا نعيش عصر التنوير..

التنوير العربى بالطبع!

ولأنه كان من الصعب التعامل مع ناقد الأدب دون التعرف على ناقد الفكر ـ لدى «زكى نجيب محمود» صاحب «الوضعية المنطقية» ـ كان لابد أن نخصص فصـلًا كامـلًا حول (ناقد الفكـر) بعد التعرف على المؤثـرات الأولى، لنصل بعد ذلك إلى موقف (ناقد الأدب)، سـواء على المستويات الخاصة أو العامة، وفى نقد الشعر بوجه أعم، خاصة أنه آثر هذا الجنس الأدبى ولم يجاوزه فى كثير.

وقد أسـلمنا هذا الموقف إلى أهم البواعث وراء (المعارك الأدبية) لديه، وهو ما خصصنا فصلًا كاملًا له.

وهو ما دفعنا لكى نلحق فى نهاية الدراسة ملحقين، أحدهما: (الفلسفة والنقد الأدبـى)، وقـد نشر بمجلة «الفصول» عدد ديسـمبر ١٩٨٣ .. والآخر (شـيوخ الأدب وشبابه) نشر بالطبعة الأولى من كتابه (قشور ولباب).

ولم يَخْلُ التعامل مع (ناقد الأدب) من منهج بسيط، استوحيناه من منهجية «زكى نجيب» نفسه فى نشر كتاباته، فمن المعروف أنه كان ينشر مقالات متفرقة ولا يلبث أن يعيد تصنيفها فى كتب بعد ذلك، بعضها يكون قد نُشر لأول مرة، والآخر لم يكن قد نُشر بعد، فضلًا عن كتاباته التى نُشرت ككتاب مستقل بذاته، وهذا قليل جدًّا بالنسبة إليه.

وبدلًا من تتابع التوالى الإيقاعى الذى يرتبط بالنشر (أو حتى بتاريخ الكتابة)، فقد استخدمنا فى المنهج طريقة أشبه (بكونشرتو) اللحن الموسيقى.. وفيه تتوالى أكثر من نغمة، لكل واحدة منها آلة بعينها، ومن المعروف أنه فى هذا الشكل الفنى هناك دائمًا نغمة رئيسة تتوالى مع كل النغمات الأخرى وتتهادى هنا وهناك، وحاولنا فى ذلك أن نلاحظ أن هذه النغمة الرئيسة التى تلون بقية النغمات الفرعية والمتوالية تظل نغمة العلم، سواء فى الركون إلى النظر، أو فى موضوعية التحليل.

ورغم أن زكى نجيب يزعم أحيانًا أن للأدب والفن معيارًا مخالفًا، فإن الحقيقة تؤكد أن موقف (ناقد الأدب أو الفن) لم يجاوز فى كثير إطار (العقل) الذى اختاره وسعى للإعلاء من شأنه طيلة حياته، هو ما يحمل شبهة تتناقض بين العقل والنتاج الشعورى الخالص فرغنا إليه فى حينه.

وهنا نشير إلى أهم مصادر ومراجع هذه الدراسة.

كانت أهم المصادر التى اعتمدت عليها، نصوص «زكى نجيب محمود»، ومن أهمها: المنطق الوضعى (مكتبة الأنجلو ١٩٥١)، شروق من الغرب (الأنجلو ١٩٥٢)، فلسفة وفن (الأنجلو ١٩٦٣)، أيام فى أميركا (الأنجلو ١٩٥٥)، تجديد الفكر العربى (دار الشروق ١٩٧٨)، الجبر الذاتى (هيئة الكتاب ١٩٨٣)، حياة الفكر فى العالم الجديد، (الأنجلو ـ بدون تاريخ)، خرافة الميتافيزيقا (الأنجلو

١٩٥١)، موقف من الميتافيزيقا (الشروق ١٩٨٣)، فلسفة النقد (دار الشروق ١٩٨٣)، مجتمع جديد أو الكارثة (الشروق ١٩٧٨)، مع الشعراء (الشروق ١٩٨٨)، قشور ولباب (لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة ١٩٥٧)، قصة عقل (الشروق ١٩٨٨)، قصة نفس (١٩٨٣)، فى تحديث الثقافة العربية (الشروق ١٩٨٧)، عربى بين ثقافتين (الشروق ١٩٩٠).

ولقد أفدت من أهم المصادر الحية قاطبة، ونقصد به د. «زكى نجيب محمود» نفسه، فقد التقيتُهُ فى منزله يوم ٢٨ من ديسمبر عام ١٩٩٠، وأفدت كثيرًا من علمه وسعة صدره بما لا يمكن إنكاره.

أما أهم المراجع التى استفدت بها، فقد كان فى مقدمتها كتب «محمود أمين العالم»: معارك فكرية (دار الهلال ـ الطبعة الثانية)، ومفاهيم وقضايا إشكالية (دار الثقافة الجديدة بالقاهرة ١٩٨٩)، الوعى والوعى الزائف فى الفكر العربى المعاصر (الثقافة، د.ت.). و«عبد الفتاح الديدى»: ينابيع الفكر العربى (١٩٨٨)، وكتاب محمد مندور: النقد المنهجى عند العرب (١٩٤٨)، وترجمته لكتاب «لانسون ـ مايه»: النقد الأدبى (١٩٤٧)، كذلك لا يمكن إنكار أننى قد استفدت بدراسة «نجوى حمادة» التى قدمت إلى جامعة باريس ١٩٩٠ وحصلت بها على الدكتوراه، وكذلك الكتاب الهام (أنور المعداوى) للدكتور «على شلش» والذى صدر فى سلسلة (نقاد الأدب) عن هيئة الكتاب عام ١٩٩٠، وكتاب مهدى علام! أزمة الحضارة العربية أم أزمة البرجوازيات العربية (دار الفارابى ١٩٧٩).

كذلك عدة معاجم، منها: المعجم الفلسفى لجميل صليبا (ج١) (دار الكتاب اللبنانى، بيروت ١٩٨٢)، ومعجم فلسفة الأدب لكمال عيد (الدار العربية للكتاب، ليبيا ٧٨/ ١٩٧٩)، والمعجم الفرنسى:

Grand Larousse, Eincyclopedie, 1964.

واستفدت فكريًّا من كتاب:

Niyzi Berkes, Development of Seuclarism in Turkey, Montreal 1964.

وكذلك كتاب «محمد جابر الأنصارى»: تحولات الفكر والسياسة فى الشرق العربى، عالم المعرفة (٣٥)/ ١٩٨٠، فضلًا عن بعض أعمال للطبيب تيزينى وشكرى عياد ورايمون وليامز و«رينيه ويليك».. وغيرهم.

ولا يجب إغفال أننى استفدت كثيرًا بأبحاث مؤتمر كلية التربية بدمياط، جامعة المنصورة، لتكريم د. «زكى نجيب محمود»، والذى عُقد بين ١/ ٤ أبريل ١٩٨٦، وكذا، ببعض أبحاث المؤتمر الفلسفى العربى الثانى بعمان (الأردن) ١٣/ ١٥ ديسمبر ١٩٨٧، فضلًا عن أعداد هائلة من المجلات والدوريات أشرت إلى تواريخها فى المتن، وفى حالات الاستشهاد بوجه خاص.

وغاية ما أرجوه أن أكون قد قدمت ما يلقى الضوء على موقف «زكى نجيب محمود» كناقد أدبى.

المؤلف

الفصل الأول المؤثرات والتكوين

تعـددت المؤثرات الأولى فى تكوين «زكى نجيب محمود»، ولكنها تحددت فى عدة عناصر.

ولأن هـذه المؤثـرات تداخلت فى نسـيجه الفكرى ووعيه الاجتماعى، فسـوف نحاول رصد أهمها، لنرى إلى أى مدى أسهمت سنوات التكوين فى تكوينه العام.

وعلى هذا النحو، سـوف نتعرض ـ أولًا ـ إلى الواقع الفكرى الذى عاش فيه «زكـى نجيـب محمود» منـذ نصف قرن أو قبلـه بنيف، قبل أن نصـل ـ ثانيًا ـ إلى أهم هذه المؤثرات التى أسـهمت فى تكوينه الفكرى بوجه عام، وتكوينه النقدى بوجه خاص.

كان الواقع الفكرى فى مصر فى النصف الأول من هذا القرن امتدادًا لتغييرات القـرن السـابق عليه ـ القرن التاسـع عشر، ومـن هنا لا يكون من العسـير علينا تلمس ثلاثة تيارات رئيسة فى هذا الواقع:

التيار السـلفى: والذى يسمى أحيانًا بالمدرسة التبريرية التى حاولت أن ترى فى العقيدة «شيئًا مقدسًا دون أن تربط بينها وبين العصر».

التيار العصرى: الذى يسمى، أحيانًا، بالمدرسة الغربية التى حاولت أن ترى أنه لن يتم تحديث مصر إلا عن طريق اقتباس «الحضارة الغربية، وأن نقطة البدء فى هذه العملية ليست تجديد التقاليد ونهضتها وإنما اقتباس حياة العالم الحديث» (على الدين هلال، التجديد فى الفكر السياسى المصرى، القاهرة ١٩٧٥).

التيار الأول يضم، ضمن من يضم، «عبد العزيز جاويش» و«مصطفى صادق الرافعى»، والتيار الآخر، يضم ضمن من يضم: «لطفى السيد»، و«سلامة موسى».

على أنه بين هذين التيارين ـ السلفى والعصرى ثمة تيار ثالث جمع أفراده فى فكرهم، بين تقاليد الثقافة العربية والأفكار الحديثة، وقد سمى هذا التيار ـ فى الغالب ـ بالتيار التوفيقى، وأصحابه يعرفون، بأن عالمهم يحتوى الاثنين: العالم القديم والعالم الجديد، التقليدية والمعاصرة، ومن ممثلى هذا التيار الثالث: «طه حسين» و«محمد حسين هيكل» و«عباس العقاد» و«قاسم أمين» و«عبد القادر المازنى» والجيل التالى لهذا التيار يضم «محمد مندور» و«سيد قطب» و«غنيمى هلال» و«زكى نجيب محمود».

لقد مثل هذا التيار الأخير الجيل الذى حاول أن يستمع إلى الغرب وفى الوقت نفسه لم يستطع أن يتجاهل ـ فى أعماقه ـ أصوات الماضى وإن كان د. زكى أطل على الماضى فى وقت متأخر بالنسبة إلى هذا التيار، فجمع بين العالمين، واضطلع بدوره التنويرى الكبير فى هذا القرن.

فى ظل هذا المناخ نستطيع التعرف على المؤثرات النقدية الأولى عند «زكى نجيب محمود»، تحديدًا فى عقد الثلاثينيات، الوقت الذى كان يدخل فيه مرحلة الشباب (من مواليد ١٩٠٥)، ففى هذا العقد خاصة بدا التيار التوفيقى «الليبرالى» أكثر حرية من غيره، وراح يستجمع زخمه وقوة دفعه ووصوله إلى قمة

نضجه الفكرى، إذ كان من السهل فى هذا الوقت على مؤرخ الفكر أن يدرك أن المعركة بين القديم والجديد (الإسلام والحداثة أو السلفية والعلمانية) لابد وأن تصل إلى ذروة صعودها بانتصار نقيض على آخر بصورة لا تحتمل عودة التوفيق بينهما، وقد تأكد من تجمع العديد من ظواهر التعبير الفكرى والتمرد على الجمود (لنذكر: أزمة «فى الشعر الجاهلى» لـ «طه حسين»، «والإسلام وأصول الحكم» لـ «على عبد الرازق».. إن التيار الجديد ـ التوفيقى هو المؤهل للحسم التاريخى والفكرى.

وعبورًا فوق تطورات ومعارك فكرية ثرة فى هذا الوقت، نستطيع أن نتمهل أكثر عند أهم المؤثرات التى دفعت بزكى نجيب إلى التبلور والوعى الفكرى، وقد تفرعت هذه المؤثرات إلى خطوط عديدة، نستطيع أن نحدد منها ثلاثة: الوعى بالتراث القديم، والوعى بالتغييرات المعاصرة، والتكوين الذاتى.

ولأن هذه المؤثرات تمثل خيوطًا عديدة، لا تلبث أن تتداخل وتتكثف فتتحول إلى نسيج يصعب تحديد ألوانه وتكوينه الدقيق، فسوف نحاول التوقف من آن لآخر عند بعض خيوطه، ونحاول التمعن فيها قبل الانتقال منها إلى غيرها، لنرى أهم ما أثر فى التكوين النقدى عند «زكى نجيب محمود».

(١) الرواد

فى هذا المناخ تولد المؤثر الأول عند «زكى نجيب محمود» وتمثل فى التأثر الحاد بالرواد فى النصف الأول من هذا القرن.

ولم يأت هذا التأثر بالمحاكاة، وإنما برد الفعل.

ورد الفعل هنا ـ المعجم الفلسفى لجميل صليبا، بيروت ١٩٨٢ ـ يفضى إلى «تبديل الفاعل نفسه»، وهو ما يعنى أن الفعل لا يأتى متوازنا للفعل الأول، وإنما نقيض له، فإذا قلنا أن «زكى نجيب محمود» تأثر برد الفعل، فهو تأثر أدى

إلى تغيـيره فى اتجـاه معاكس للفعل السـابق عليه، ولا يعنى هـذا أن يكون «زكى نجيب»، فى اتجاهه أو فكره الأساسـى مغايرًا للمؤثر الأول، وإنما يكون لديه من النوازع الداخلية التى أسرعت به لتلقى رد الفعل باستجابة عالية دفعت به أكثر إلى هذه الطريق، وبشكل أسرع مما كان وأكثر وعيًا وفاعلية.

وبمعنـى آخر، فـإن تأثره تحدد بالفعـل الإيجابى لا نقيضـه. ولنهبط أكثر إلى زمن الثلاثينيات، وروداه الكبار.

ولحسن حظ «زكى نجيب»، كان أولئك الرواد كثيرين: فمنصور فهمى عاد من فرنسـا بعد أن ناقش رسـالة جريئـة عن المرأة بعنوان (حالة المـرأة فى التقاليد الإسـلامية وتطوراتها) و«على عبد الرازق» أصدر كتابه الهام (الإسلام وأصول الحكم) سـنة ١٩٢٥، و«طه حسين» نشر كتابه (فى الشعر الجاهلى) سنة ١٩٢٦، وهى الفترة التى كان «إسماعيل مظهر» فيها يثير التيار السلفى بكتاباته وترجماته، ومنها كتابه (أصل الأنواع) سـنة ١٩٢٣، ونشر منها الكثير فى مجلة العصور سنة ١٩٢٧، و«سلامة موسى» الذى أخرج كتابه الجديد (نظرية التطور) سنة ١٩٢٥، و«محمد حسين هيكل» قبل هذا بقليل كان قد أصدر كتابه الجريء (حياة روسو) ١٩٢٢، و«إسـماعيل أدهم» تناول الموضوعات الدينية بجرأة تشهد له، و«لطفى السـيد» لم يكن قـد توقف بعد عن كتاباته عن «القوميـة المصرية» التى بدأها منذ فترة مبكرة بجريدة (الجريدة).. ثم توالت كتابات أولئك فى الأربعينيات.

وقـد بلغ من تأثره الشـديد بالرواد أن راح يضغط عـلى الحروف ببطء: «وأنا طالـب قـرأت كل حرف كتبـوه، وعرفت كل قضية ناقشـوها، واقتربت من كل ضجـة أقاموها، ودرسـت كل منهج أتوا به، وإن لم ألتـزم بما قدموه كما هو، وإنما كان تأثرى من قبيل القراءة الإيجابية، لقد عرفت جهد كل رائد منهم، ودرسـت توجهاتهم، خاصة النقدية، ولم أكن محاكيًا، وإنما رحت أصوغ من مجمل ما قدموه

منهجًا خاصًا بى، وإذن، فمنهجى الذى آثرته ـ على خلاف جيل الرواد وليس على اختلاف معهم ـ هو أننى فضلت أن يكون لى طريقى الخاص بى» (محضر نقاش مع «د. زكى نجيب محمود»، ٢٨ من ديسمبر ١٩٩٠).

والواقع أن تأثره بجيل الرواد كان فى زمن موات؛ فمصر ـ حينئذ ـ تعيش عصر النهضة العربى الذى جاء فى أعقاب انقطاع طويل عن تطور الغرب منذ القرن الخامس عشر، وهو ما يشير إلى أن دوره كان مؤدًا لتمشى توجهه الفكرى مع روح العصر وضرورة وجود رواد النهضة ليقوموا بدورهم، وهو ما بدا فى موقفه المتشوف إلى التأثر من منطلق يعى تمامًا ضرورة التأثر ووظيفته.

لقد كان عصر النهضة العربى يرتكز على إحياء التراث العربى، واستيعاب الفكر الغربى فى صيغة (تنوير) لابد منها، ومن هنا، فإن النقد (الفكرى أو الأدبى) كان لابد وأن يأخذ خطا تنويريًا لدى عامة القراء الذين من أجل تنويرهم «كتب النقد» وهو ما تنبه إليه وكرره كثيرًا بشكل مباشر أو غير مباشر فى عديد من كتاباته. ولذلك كتب «ثلاثة أرباع ما كتب نقد فكر» كما أكد لى أكثر من مرة.

وقد ظل التأثر بالرواد فى النقد الأدبى خاصة ـ يحمل رد الفعل المشار إليه، وهو رد فعل جعله يختار منهجًا مغايرًا للمناهج التى آثرها الرواد. ففى حين استمد هو منهجًا فى النقد الأدبى حرص أن يكون له استجابة لدى القراء، وإذا استخدمنا ألفاظ «زكى نجيب محمود» فسوف نجد أن الزاوية الأولى فى النقد هى أن يبحث الناقد فى العلاقة بين العمل الفنى وصاحبه، ويتعلق الأمر هنا بفكرة التعبير. والتعبير مشتق من (عبر)، وهذا يعنى عبور شيء من نفس المبدع إلى الورق أو اللوحة أو الحجر ومن هذه الزاوية يتعقب الناقد طريقه».

ومن هنا نستطيع أن نلاحظ أن كبار النقاد من جيل الرواد كاوا موزعين بين عدة زوايا للنظر إلى النص بعضها نفسـى، والآخر اجتماعى، والثالث تأثرى.. إلخ، أما من يمثل زاوية دراسة العمل الفنى فى حد ذاته فهو فقط «زكى نجيب محمود».

إنه التأثر الفاعل وليس (التميز) بالضرورة.

(٢) «عبد القاهر الجرجانى»

ومـن علامات تأثـره بالرواد يمكـن أن نلحظ المؤثر الثانى لديـه، وهو مؤثر يمكـن النظـر إليه عبر تطور النقـد التراثى العربى وعبر كثير مـن ممثليه منذ بشر بـن المعتمر و«محمد بن سـلام الجمحى» مرورًا بالجاحظ و«ابـن قتيبة» و«المبرد» و«ابـن المعتـز» و«ابن العميـد» و«الآمدى» وصـولًا إلى ذروة تطـوره عند «عبد القاهر الجرجانى».

وأهميـة «عبـد القاهر» تعـود ـ كما يرى «زكـى نجيب محمود» نفسـه ـ إلى أنه «حـصر نفسـه فى النـص، بحثًا عـن أسرار بلاغته، فيما هو مشـغول باسـتخراج دلائل الإعجاز فى النص القرآنى» (فصول ١٢/ ١٩٨٣).

وإذ وجـد «زكى نجيب» فى «الجرجانى» ما يرنـو إليه فى مجال النقد، فقد أسرع فى اللقـاء بينهـما أن الجرجانـى كان متأثرًا بالفلسـفة التى قرأها كما فعـل علماء الكلام فى عصره فأخضع قناعاته الشخصية ـ كالناقد المعاصر ـ إلى نوع من التفكير الفلسفى.

بيـد أن شـغفه بالجرجانـى بلغ بـه ـ منذ ذلك الوقـت المبكر ـ درجـة أن راح يدرسـه على مهل وإمعان، وراح يراجع ويستعيد ليالى طويلة، ويسجل ما عن له فى (فيشـات) علميـة مازالت تحمل آثار الزمن منذ قرابـة نصف القرن فى أوراق «زكى نجيب» المهملة (محضر نقاش، السابق) على أثر التفرغ لكتابى «الجرجانى» الهامين: دلائل الإعجاز، أسرار البلاغة.

كان عليه أن يبحث السبب فى كيفية وصول «الجرجانى» إلى سر إعجاز القرآن الكريم، وهو ما يعود إلى أنه كان متأثرًا بنظرية النظم، والتى يمكن تلخيصها من عبارة «الجرجانى» نفسه حين يرى أن النظم «ليس غير تعليق الكلم بعضها ببعض وجعل بعضها بسبب من بعض» (دلائل الإعجاز، دار المعرفة بيروت ١٩٨٢، المقدمة).

وعلى هذا النحو، راح «زكى نجيب محمود» يشير إلى أن الألفاظ لا شأن لها فى الكلام، إنما الشأن الأول يعود للتراكيب ونظمها وتأليفها على صورة حميدة، وكى يوضح فكرته من عدم الخلط بين الألفاظ يضرب هنا مثلًا:

(حين تقول ضرب الوالد ولده لأنه أثار ضجة قام الوالد بضربه، وإذن قدمنا وأخرنا الترتيب المنطقى الخاص بالفاعل والمفعول والسبب، وعلى هذا النحو، فإن الجمال يعود إلى الترتيب المنطقى، فأنت، كما يقول «عبد القاهر الجرجانى» بالنص: «لا تجد تجنيسًا مقبولًا ولا سجعًا حسنًا، حتى يكون المعنى هو الذى طلبه واستدعاه» (محضر نقاش، السابق).

معنى ذلك أن الجمال ـ كما يراه ـ هو الوضوح، ذلك لأن صاحب الفكر المخلخل والأفكار المضطربة لا يستطيع أن يصل بنا إلى (نظام) العقل، الذى يعنى أن يوفر التراتب فى التركيب والتنظيم على النحو الذى يوجب الجمال.

ومن هنا، فإذا كان بعض الرواد ـ بالنسبة إلى «زكى نجيب محمود» ـ قد تأثر بالمجتمع ـ كطه حسين ـ أو علاقة النص بصاحبه ـ كعباس العقاد ـ أو علاقة النص بالفكر الأيديولوجى بمعناه الاشتراكى كمحمد مندور ـ.. وما إلى ذلك، فإنه هو نفسه تأثر ـ برد الفعل الإيجابى بالنص، فتعرف على «الجرجانى» وحذا حذوه، وإن زاد عليه إعلاء شأن العقل.

(٣) رومانسية القرن التاسع عشر

ولا يمكن فهم بقية مؤثرات زكى نجيب دون أن نعود إلى الحركة الرومانسية التى تكونت فى الغرب على أثر اشتعال الثورة الفرنسية أو كرد فعل لها.

لقد تأثر بهذه الرومانسية التى وجدت مناخًا أثيرًا لها لدى «وردزورث» و«كوليريدج» و«بيرون».. وغيرهم، وهى رومانسية اختلفت عن الاتجاه الذى عرفه الرواد (كطه حسين و«الحكيم») غير أن «زكى نجيب» أضاف إلى ذلك التأثر الفلسفى بـ «هيجل» فى اتجاهه المثالى.

وقد بدا هذا التأثر ـ كما سنرى ـ فى عديد من أدواته النقدية التى مارسها فيما بعد، ومن أهم هذه الأدوات إيثاره للعقل الخالص ـ لا الذوق ـ وتقطير أية فكرة تعن للناقد عبر مخبر العقل، وبالتبعية، التعامل مع الشكل واللفظة.

ولابد للتعرف على رومانسية القرن التاسع عشر من الإشارة ـ عرضًا ـ إلى ملامحها العامة، إذ كانت حركة التنوير التى عرفت فى إنجلترا بوجه خاص ترتبط ارتباطًا وثيقًا بانتشار المعرفة العلمية، فبعد المرور بمرحلة الاهتمام بالتفكير الفلسفى وأفكار أرسطو وتعاليم الكنيسة بدا التوجه حثيثًا إلى أفكار العلماء وسيادة التجربة، مما أدى إلى أن تلك الفترة تميزت بالنشاط العقلى المستقل.

وقد تعمقت هذه الفلسفة فى إنجلترا حيث اختلط العقل الخالص بالتنوير والشافية فى آن واحد، يقول لنا «برتراند راسل» أن هناك نوعًا مما يمكن أن نطلق عليه العقلانية الرومانتيكية التى تثور على العادات القديمة السائدة حينئذ، ومن البدهى أن يكون أشد مؤيدى هذه الرومانسية هم الشعراء، وقد كانت شخصية «بيرون» من أهم شخصيات هؤلاء الشعراء «إذ نجد فيه كل العناصر التى يؤدى امتزاجها إلى تكوين رومانتيكى بالمعنى الكامل، ففيه نجد التمرد والتحدى واحتقار الأعراف السائدة، إلى غير ذلك.

لقد علا شأن العقل خاصة فى ذلك الوقت على أثر انتهاء الثورة الفرنسية التى زعزعت العقائد القديمة.

وآثار هذه الحركة تمتزج بمنهج «زكى نجيب محمود» امتزاجًا شديدًا، فإلى جانب إيثار العقل الخاص نعثر على اهتمامه بالشعر الحديث وتأييده له (من حيث التفعيلة أو الصور الجديدة أو الموضوعات).. وإيثار اللفظة التى كان يوليها «وردزورث» اهتمامًا كبيرًا، والثورة على القيم المعاصرة كما فعل «بيرون»، واسترراع الأفكار الواعية المصفاة من عبق الخرافة كما فعل «كوليريدج»، والثورة على مناهج النقد القديمة والقيم الفنية التقليدية كما فعل الكثير من أبناء الحركة الرومانسية.

لقد تحول هذا التأثر والتعرف على هذه الحركة إلى فعل نقدى فى مجال النقد الأدبى عبر سنوات طويلة، فلم يكن من المصادفة فى شيء أن يكون أول ما ترجم عن الإنجليزية فى هذا الصدد هو «وردزورث» (١٧٧٠ ـ ١٨٥٠) فى ديوانه الذى نشر عام ١٨٠٠ ولاقى اهتمام كل النقاد والمبدعين بعنوان «القصائد الغنائية» Lyrical Ballads إذ كان أهم ما سعى إليه «وردزورث» أن يهاجم أولئك الذين يتحدثون عن (ذوق الشعر) ـ على حد تعبيرهم ـ كما لو كان شيئًا مثل الرقص على الحبال (رايموند وليامز: الثقافة والمجتمع، ترجمة وجيه سمعان ومراجعة محمد فتحى، هيئة الكتاب، القاهرة، ١٩٨٦ ص٥٧)، وهذا التصور فى فهم الذوق أو استخدامه، يعود إلى أنه بدون ممارسة جهد تعاونى فى عقل القارئ، لا يمكن أن يوجد تعاطف كافٍ مع أى من هذه العواطف، ومن غير هذا الباعث لا يمكن أن يقسم عاطفة عميقة أو سامية.

معنى ذلك أن «وردزورث» لا يمنح الذوق أية قيمة، اللهم إلا إذا مر بالعقل أولًا، وخلال العقل يمكن تقطير المعنى حتى يمكن صياغته مرة أخرى،

لقد سعى الشاعر الإنجليزى إلى تأكيد هذا المعنى فى مقدمته التى كتبها لديوانه السابق الإشارة إليه، وعبر قصائده التالية، فراح يشير إلى اختلاف ما يكتبه عما سبقه، وهو يفسر ذلك على هذا النحو فى ترجمة «زكى نجيب محمود» له:

(لأنى نشدت فى كل قصيدة من قصائدى غرضًا نبيلًا. ولست أعنى بذلك أنى كنت أبدأ الكتابة دائمًا وفى نفسى غرض محدود أدرك هيكله، ولكن إطالة التفكير ـ فيما أعتقد ـ كانت تستثير مشاعرى وتنظمها، بحيث جاءت القصائد الوصفية، التى تتناول من الأشياء ما يثير تلك المشاعر إثارة عنيفة، ولها غرض تقصد إليه).

(قشور ولباب)

ولا يكون غريبًا علينا أن نرصد بدون جهد كبير فى هذه المقدمة التى كتبها «زعيم الشعر الرومانسى فى إنجلترا فى بداية القرن التاسع عشر» آثار هذه المؤثرات التى وجدت استجابة عريضة عند «زكى نجيب محمود» فى فترة مبكرة (منذ بداية الثلاثينيات)، وهى آثار تتحدد فى إيثاره لدور العقل والتمسك به. بل إن الذوق الذى لا يمكن اعتباره حاسة عقلية فطرية فى الحكم على النص، إذا ما هذب بأن يصب فى قالب العقل يمكن أن يؤدى دوره، لأن الذوق الدقيق للشعر ـ كما يشير الشاعر الإنجليزى إنما يمثل «ملكة مكتسبة تنشأ بالتفكير والاشتغال الطويل المتصل بأجود نماذج الإنشاء» (قشور ولباب، ص٤٥)، وهو ما نعثر عليه ـ بالفعل ـ حين نطالع أشعاره فى هذا الديوان.

وتحتاج هذه الكتابات دراسات مقارنة عديدة للوقوف منها على درجات تأثر «زكى نجيب محمود» ببقية ممثلى هذه المدرسة سواء فى الجانب الأدبى مثل «كوليريدج» أو فى الجانب الفلسفى مثل «هيجل».

(٤) الوضعية المنطقية

والواقـع أن وجود «زكـى نجيب» فى بعثة تعليمية بإنجلترا فى أربعينيات هذا القـرن قرب بينه وبين مدرسـة الوضعية المنطقية التى كانت تتمشـى مع ميله إلى الفلسفة التجريبية. وقد أجمع أصحاب هذه المدرسة على أن مهمة الفلسفة ليست الإجابة على الأسـئلة التى تتعلق بطبيعـة الكون والحياة والمجتمع، لأن تلك هى مهمـة العلماء فى مختلـف الميادين والمجـالات، وإنما مهمتها تتحـدد فى التحليل، تحليل أقوال العلماء لتوضيحها وفهمها، فالحقائق تقام ـ شـأن الفلسـفة الحسية ـ على أساس حسى معرفى خالص.

وقد رد «د. زكى نجيب محمود» على مدى حياته هذه الأفكار. وقال فى تعريف الوضعية ـ فى كتابه «وجهة نظر» ـ أنها سـميت كذلك لأنها تشـترط فى صحة كل عبارة تشـير إلى عالم الأشـياء قدرة تلك العبارة على تقديـم ما يمكن التحقق منه بواسـطة الخواص.. وسـميت بالمنطقية لأنها تكتفى بتحليل لغة العبارة نفسـها، وهذا التحليل وحده كفيل بإرشادنا إن كانت العبارة مقبولة من ناحيتها المنطقية أو غير مقبولة.

ويمكـن أن نفصل هذا التعريف أكثر حين نقرأ من كتابه (فلسـفة النقد) «إن أقرب الاتجاهات الفلسـفية إلى جانب العلم وجانب العقل من الحضارة الراهنة هو اتجاه الوضعية المنطقية» (٢٤٨).

ولعل أقرب التعريفات (للوضعية المنطقية) عند «زكى نجيب محمود» ما جاء فى كتابـه (موقف من الميتافيزيقا)، وهى تعريفات تفيد فى درجة اسـتجابة المفكر المصرى لها، ومدى تأثره بها إلى الدرجة التى صبغت وعيه النقدى كله، فهو يرى

فى هذا الكتاب أن هذه المدرسة و(يسميها المنهج)، تقوم على مبدأين:

١- إن الرؤية الفلسفية تنحصر فى حدود ما هو واقع تحت إدراك الحواس البشرية أو فى حدود التجربة الحسية فحسب.

٢- إن اهتمام الفيلسوف لا ينصب على معرفة هذه المشاهدات الحية ومدى صدق الأحكام عليها، لأن هذه المعرفة أمر خاص بالعلماء، وإنما مهمة الفيلسوف هى تحليل البناء اللفظى للعبارات المقولة فى مجال المعرفة الإنسانية والحكم على دلالتها اللغوية بأنها ذات معنى أو بأنها لا معنى لها، فالفلسفة عند أصحاب الوضعية المنطقية لا ينبغى أن تجعل غايتها شيئًا غير التحليل المنطقى لما يقوله سواها، فهى تدع غيرها يتكلم ما يزعم هو الكشف عنه من حقائق العالم ثم تحلل هى بعد ذلك ما نطق به من كلمات لكى تستوثق من أن هذا الذى يقال كلام له معنى أو أنه لا معنى له، ولا تزج الوضعية المنطقية بنفسها بين دلالة الكلمة والأصل الطبيعى المنبثق عنه، فهى لا تحاول معرفة الصدق من الكذب عن طريق المطابقة بين الدلالة اللغوية والطبيعية لأن ذلك من شأن علماء الطبيعة بما لديهم من أدوات للتجربة (ص١٦، ٣٦).

إذن، فإن الوضعية المنطقية هنا لا تبحث إلا فى المعانى التى تقدمها العلوم المختلفة، كذلك، فهى تفرق بين (قضايا العلوم التجريبية التركيبية) و(قضايا الرياضيات والمنطق التحليلية)، بل ويؤكد أن لكل منها معيار الصدق الذى يلائمها، وهو ما يرتبط بتحديد مهمة الفلسفة من أنها ترتبط بمسألة التمييز بين الحقائق التجريبية والتحليلية وهو ما يرتبط بمبدأ آخر، هو مبدأ التحقق المباشر.

والتمهل عند سنوات تكوين «زكى نجيب محمود» يجعلنا نلحظ أن مبادئ هذه المدرسة وبداياتها الأولى كانت موجودة فى البنية التكوينية، وإن اتخذت أشكالًا أخرى، فمنذ فترة مبكرة، فترة القراءات الأولى نلحظ أن اتجاهه كان البحث عن الأفكار التى هى كما يسهب فى قصة عقل ـ بضاعة «العقل».

ورغم اللمحة الصوفية التى اقترب منها أو اقتربت منه حينئذ، فإننا نقرأ صاحب السيرة الذاتية يقول فيما يشبه نجوى الذات أنه «كانت تغلب عليه النظرة العلمية الصارمة التى لم تكن تريد له ألا يأذن لشيء فى الوجود كله أن يفلت من قبضة العلم» (٢٠)، وحين يصل إلى الثلاثينيات يصف نفسه بأنه كان «عقلًا يبحث لنفسه عن طريق» (١٩)، وحتى بعد أن ذهب لأوربا لم تبارح مخيلته هذه الصورة التجريبية الخالصة للعلم على أنها «الشيء الوحيد، الذى يعلى من نهضتنا لنمضى فى ركب يمضى فى طريق تكون الكلمة الأولى والأخيرة فيه للتجربة العلمية».

ويصف لنا «زكى نجيب محمود» تلك اللحظة (النادرة) التى اكتشف فيها، لأول مرة أن حلمه للسير فى ركب الحضارة المعاصرة والإعلاء من شأن العقل يتحول إلى واقع حى، تبلوره هذه اللحظة، التى يحددها هو بربيع ١٩٤٦ أثناء مطالعته بالمكتبة العامة بالمبنى الرئيسى لجامعة لندن، يقول:

(وأما اللمعة الذهنية التى أحسست بها فى تلك اللحظة، فهى شعورى بأننى أقع هنا، دون سائر التيارات والمذاهب، ولم يبد لى الأمر مقصورًا على مزاج شخصى يتفق وذلك الموقف الفلسفى الجديد، كأنما هو ثوب فصل على طبيعة تفكيرى تفصيلًا جعل الرداء على قد المرتدى، بل إنى شعرت فى اللحظة نفسها بأنه إذا كانت الثقافة العربية بحاجة إلى ضوابط تصلح لها طريق السير. فتلك الضوابط تكمن ها هنا) (٩٢).

ويعـترف «زكـى نجيب» بأن هذا الأثـر للوضعية المنطقية لم يـأت عن طريق مباشر فقط، وإنما بدا كلما عالج قضية أدبية بشـكل غير مباشر، فإذا كان الطريق المباشر هو الدعوة إلى نقد الفكر بالمنظور العام، فإن الشـكل غير المباشر يبدو فى (النقد الأدبى) (٩٣).

(٥) حركة النقد الجديد

كان «زكـى نجيب» قـد تعرف على الأدب العربى قبـل أن يرحل إلى إنجلترا فى بعثتـه العلميـة، فكتاباتـه الأولى زاخـرة باعترافـات يؤكـد فيها أنه قـرأ ـ مثل أبنـاء جيلـه ـ منـذ فترة مبكـرة أعـمالًا إبداعية كثـيرة (كآلام فرتـر) و(روفائيل) لـ «للامارتين»، كما اكتسب ثقافة غربية تنحو أكثر إلى تاريخ الأدب أو نقده حين ترجـم عـددا من الكتب نشرها قبل سـفره، مثل: (نقد الفلسـفة) و(فن الأدب) و(محـاورات أفلاطـون)، غير أن نقطة التحول الحادة فى حياته كانت حين سـافر إلى إنجلترا فى الأربعينيات.

ونسـتطيع أن نرصـد فى الفـترة التالية ـ منذ بدايـة الخمسـينيات ـ عديدًا من المؤثـرات الغربيـة التى عمقت مفهوم (النقـد الأدبى) عنده، غـير أننا يمكن أن نشـير إلى ناقديـن غربيـين أثرا فيه تأثيرًا لم يسـتطع أن يخفيه أو يقلـل منه. وهذان الناقدان هما الأمريكى «سبنجارن» والإنجليزى «ليفز».

أمـا «سـبنجارن»، فـإن تعرف زكى نجيـب عليه بدأ حـين كان يقضى صيف ١٩٥٤ فى أميركا، وتوفر فى هذه الفترة على حركة النقد الأدبى الشـائعة فى ذلك الوقت. وكانت هذه الحركة، التى تقوم من أجلها المعارك، هى الحركة التى تتخذ مـن كتاب «سـبنجارن» E.J. Spingarn بعنوان «النقد الجديـد» "New Criti-cism" نقطة الابتداء لها، رغم أن هذا الكتاب صدر عام ١٩١١.

ورغم أن «سبنجارن» بدأ بوادر حركة النقد الجديد منذ بدايات هذا القرن، فإن الانبثاقة الحقيقية تمت فى الثلاثينيات وتبلورت أكثر بعد الحرب العالمية الثانية حيث كان «زكى نجيب محمود» فى الولايات المتحدة فى هذا الوقت، وقد شهد بعينيه كيف تطورت هذه الحركة لتؤكد رسالتها من أن «النقد الجديد تحليل بالكلمة، ووضع حدود واضحة للتأويلات والتفسيرات فى النص الأدبى، واستعمال التحليل المنطقى، والبحث عن الهدف أثناء النقد الجديد» (فلسفة الأدب، ٣٠٦).

وقد اتفق «سبنجارن» مع «ليفز» ـ الناقد الآخر ـ على ضرورة الاهتمام بالوحدة العضوية للعمل الأدبى، وأن كل تعبير هو (فن) يمكن البحث عن بنيته الأولى من الداخل وليس من الخارج. ويمكن فهم اختيار «زكى نجيب محمود» لتيار «ليفز» فى النقد الأدبى فى أنه لا يعود فقط إلى ما اتسم به من اهتمام «بفن التحليل الدقيق»، فحسب، وإنما إلى أنه كان ذا ميول واضحة لمفكرى عصر النهضة، إذ أولى عناية كبيرة لنقد عصر النهضة حتى يصفه «رينيه ويليك» فى كتابه (مفاهيم نقدية) بأن هذه «القدرة على الاستجابة الذكية الحساسة تعنى لديه وعيًا بالتراث واهتمامًا بالثقافة المحلية» (عالم المعرفة ١٩٩٠).

على أننا لابد وأن نعترف أن التأثير الأكبر من «ليفز» إنما يعود إلى اهتمامه الكبير بالنص، وهو ما يبدو من أعماله النقدية على وجه الخصوص.

على أية حال، يبدو أن لـ «سبنجارن» خاصة تأثير تفوق سواه، ففى جلسة واحدة ذكره لى «زكى نجيب محمود» عدة مرات مؤكدًا أنه قرأ النص الأول لكتابه (النقد الجديد) أكثر من مرة، وتعرّف عليه مرات عبر المناقشات الأدبية والندوات التى كان يشتغل بها، لما فيه من تطوير لمنهج نقدى يهتم بالنص قبل المؤلف أو العوامل الخارجة عنه ـ كالمجتمع أو التاريخ ـ إذ كان يستهدف فى المقام الأول التحليل، ووضع الحدود المحددة للتأويلات.. وما إلى ذلك.

وفى سيرته الذاتية ـ قصة عقل ـ يعود إلى ذكر «سبنجارن» فيقول عنه:

«فى الخمسينيات وجدته أمامى كالإمام فى مجال النقد (الأدبى) (١٦٩) وهو ما يشير إلى عمق فى التأثر الذى يعود إلى طبيعته التى جبل عليها، والتى صقلها أكثر التعرف على النقد العربى، وخاصة، «الجرجانى» الذى سبق «سبنجارن» فى الاهتمام بالنص واللفظة من حيث مفردة مركبة فى نظام).

ويجب أن نسرع هنا بالقول أن تأثره بـ «سبنجارن» رغم أهميته لم يتسلل إلى أعماقه، فموقفه النقدى حينئذ ـ فى بداية الخمسينيات كان «شديد الشبه» بما قرأه عن هذا الاتجاه، وهو يقول صراحة «لم أستمد رؤيتى النقدية من تلك الحركة»، وإذن، ما سر إعجابه الشديد بمدرسة الشعر الجديد، يجيب هنا:

(لعل منشأ رؤيتى تلك هو أنها رؤية تجيء نتيجة طبيعية لمن أخذ نفسه بمنهج التجريبية العلمية «الوضعية المنطقية» كما أخذت نفسى، فكان المنهج الفلسفى والمنهج النقدى عندى متسقين اتساق النتيجة ومقدماتها، فكأنهما صفحتان من كتاب واحد) (١٧١).

لقد كان جديد الغرب هو «سبنجارن»، وقديم الشرق هو «الجرجانى»، وكان البناء اللفظى هو القاسم المشترك بينهما، وله مقالة بعنوان (الليلة البارحة) يعيد خلالها المقارنة بين الجديد («سبنجارن» و«ليفز») وبين القديم («الجرجانى» و«الآمدى») ولسنا فى حاجة لتلمس بدايات الصياغة الفكرية التى انتهى إليها فى الستينيات وحاول تطويرها عبر ثلاثيته التى تبدأ بكتاب (تجديد الفكر العربى)، ويبدو أننا فى حاجة لإثبات هذه الفقرة لنطلع فيها على تعرفه على أعلام النقد الأدبى فى الغرب ـ أولًا ـ وربط فكر أولئك بفكر كثير من أعلام النقد العربى فى الشرق ـ ثانيًا ـ فى فترة سابقة:

(فـإن يكن «سـبنجارن» قد ألـح فى أن تكون عبـارة النص الأدبى هى مقـدار النقـد، وأن يكـون الحكم عـلى الأثر الأدبـى قائمًا على مقـدار أداء العبـارة للمعنـى المـراد ولا شيء غـير ذلـك، فقد ألـح قبله «عبـد القاهر الجرجانى» بتسعة قرون أو نحوها.

معـروف بأن جودة الأثر الأدبـى إنما تعتمد عـلى «المعانى والأغراض التى يوضع لهـا الكلام» كما تعتمد على مواقع العبارات بعضها من بعض واسـتعمال بعضها مع بعض، ألح «عبد القاهر» قبل «سـبنجارن» بتسـعة قـرون فى القول بـأن تكون «الألفاظ خـدم المعانى» وبـأن العبرة لا تكون بالألفاظ مفردة..) (قشور ولباب، ١٢١).

وعلى هذا النحو، نسـتطيع القول أن تأثره بمدرسـة النقد الجديد فى الغرب ـ ومن أقطابها «سـبنجارن» ـ نبع من رد الفعل أكثر من التأثر المباشر، إذ كان يرتد دائمًا إلى التراث النقدى القديم، فيصوغ من القديم والجديد تصورًا جديدًا بلوره عبر أدواته النقدية.

وهذا النزوع لاسـتقبال المؤثر وإعادة إنتاجه مرة أخرى يؤكد الجانب الذاتى فى تكوين «زكى نجيب محمود»، وهو جانب نقدى فى المقام الأول.

نصـل مـن هذا كله إلى أن المؤثـر الداخلى عند «زكى نجيـب» لم يكن أقل من المؤثـر الخارجـى، إذ إن الميل الفطرى للنقد عند الكاتـب الكبير كان وراء اتجاهه وتعميقـه فى سـنوات التكوين. يقول فى سـيرته الذاتية ـ قصـة عقل ـ إن الموقف النقـدى له جـاء «نتيجة طبيعيـة لميل معـين فى نظرتى، ولاتجاه اتجهتـه ـ بناء على ذلـك الميل الفطرى فى حياتى الثقافية أخـذًا وعطاء» (١٥١)، وهو ما يصل منه إلى تفسـير اتجاهه ـ أول الأمر ـ إلى ميدان الفلسفة، وهو ما يفسر اتجاهه ـ بالتبعية ـ إلى نقد الأدب والفن.

وعلى هذا النحو، فإن هذا المؤثر الداخلى هو الذى دفع به ليتحرك ـ عبر المنهج التجريبى فى اتجاه سلوكى خالص فى التعامل مع القيم الفكرية أو الإبداعية حوله، مما دفعه إلى تشبيه مهمة الناقد بأنها أشبه بمهمة (صياد السمك) «عندما يطرح الشباك فى الأماكن التى يتوقع فيها مطلبه، وينتظر أن يقع السمك فى الشباك فيجذبها، وإذا به يخرج إلى السطح ما لم تكن تراه العين. كذلك يصنع الناقد مع العمل الأدبى» (فصول ١٢/ ١٩٨٤).

وعلى هذا النحو، فإن دور الناقد عند «زكى نجيب محمود» (والناقد الأدبى جزء منه) إنما يتحدد عبر مفهومه الأول للنقد، وهو مفهوم بدأ منذ كتاباته الأولى حتى الأخيرة، وتداخل بين التحليل الفلسفى والتقييم الأدبى، هذا المفهوم سيطرت عليه حتمية العامل مع الواقع اليومى فى حياتنا مما يدخل بنا تحت مظلة (التنوير).

ورغم أن أسلوبه لتغيير الواقع اتخذ من العقل أداة تجريبية (إجرائية) أكثر منها أداة مستوعبة لتغيرات المجتمع مشاركة فى تحولاته الحادة، فإن التوجه الأول لديه تلخص فى السعى لتعديل القيم وتحليلها بقصد فصل الرديء منها عن المثالى، وبهذا، فإن من أبرز السمات فى كتابه «زكى نجيب محمود» ـ اتخذت تلك الكتابة صورة أدبية أم اتخذت صورة للتحليل النفسى تظل ـ كما يقول هو ـ محاولة تعديل القيم فى حياتنا، لأنها فى وضعها الراهن يستحيل ألا تؤدى إلى ما يشبه القسمة إلى سادة وعبيد.

الفصل الثانى

ناقد الفكر

يُعد نقـد الفكر المجرى العريض الذى تصب فيه بقية التيارات الأخرى عند «زكى نجيب محمود».

وفى هـذا المجرى يمكن العثور على المؤثـرات الأولى فى نقده: التراثية منها أو الغربية أو الذاتية، ففى هذا المجرى يمكن أن نلحظ بسهولة أثر منهج «الوضعية المنطقية» فى ترويض أمواج الفكر المترامية حتى تغطى مسـاحات الوعى النقدى الذى مارسه لسنوات طويلة.

على أن أكثر ما يتميز فى هذا المجرى العريض هو تيار التنوير الذى كان متوائمًا مع حركة الواقع العربى فى تلك الحقبة الهامة من تاريخنا.

والأكثـر مـن هذا يمكـن القـول أن معرفـة «زكى نجيـب» لمنهـج الوضعية المنطقيـة (ضمن مؤثـرات أخرى عديـدة) كان وراء فكرة التنويـر، إذ وجد هذا الفكر التنويرى (الذى يقوم أساسًـا على العقل فى مواجهة اللاعقل) هوى كبيرًا فى دخيلة «زكى نجيب» وبوجه خاص منذ تلك الفترة التى يحددها بعام ١٩٤٦

حين اكتشف ملامح هـذا المنهج، فراح يضفـى على كتاباته المتواليـة رموز هذا المنهج وفروضه ونتائجه عبر قناة (التحليل) العلمى.

وعلى هذا النحو، لا يمكن فصل العلمية التجريبية ـ بالشكل الأكاديمى عن الواقع العربى بالشـكل اليومى الشـمولى ـ، ففى حـين كان يبدو أن هذا المنهج ينحـو إلى الـروح العلمى الجاف، والعزلـة، فليس من المصادفـة أن يعرفه «زكى نجيب» ويتأثر به ويعيد صياغته مرة أخرى فى الفترة التى وجد فيها.

وبهـذا المعيار، يمكن فهم هدف (ناقـد الفكر) منذ كتاباته الأولى حتى اليوم، منذ المنطق الوضعى) عام ١٩٥١ بجزئيه، ومتوالياته (خرافة الميتافيزيقا) ١٩٥٣، و(الجبر الذاتى) و(نحو فلسفة علمية).. إلى آخر ما كتب «زكى نجيب» فى نهاية الثمانينيات، فإن الهدف الأول للتنوير والتبشـير بأدوات المنهج العلمى اسـتحوذ على (ثلاثة أرباع ما كتب فى حياته) ـ كما يعترف نفسه فى لقاء معه.

وهـو ما يصل بنا إلى حقيقة هامة، هى أنه بينما تمثل دعوة (ناقد الفكر) أغلب مـا كتب «زكى نجيب»، فإن مبـادئ التجريب والدعـوة إلى التحليل العلمى لا تنفصـل قط عن دعوة (ناقـد الأدب)، إذ إن الاثنين (ناقـد الأدب وناقد الفكر) ينطلقان ـ فى الأسـاس الأول ـ من التفكير الفلسـفى لزكى نجيب، هذا التفكير الذى يصدر عن المنهج وظواهره حيث السـعى الدائب فى التذكير بضرورة نزع قشرة الخرافة عن أى منطوق نعرفه أو نتعامل به فى حياتنا اليومية.

إن مهمة ناقد الفكر تتحدد، على لسان «زكى نجيب محمود» حين يقول:

«التنبيـه إلى تحليـل الفكـرة بفصلهـا عـن الأفـكار التـى تخالفها وإن تشـابهت عـلى السـطح، فالخلط الفكـرى يأتى حـين نـرى الفكرتين معًا فنعتقـد أنهـما فكرة واحدة، فإذا كنت تجد «جزئية» تحليلية فى مقالة ثم تجد المقالـة الأخرى، تؤكد الفـوارق الدقيقة بين الأفكار لنعرف فى الحقيقة ما

«نقد الفكر».. وهذا يصبح له اسم واحد، هو: التنوير، فأساس حركة التنوير، كما نعرفه فى عصر النهضة الغربى، وما يجب أن نعرفه الآن فى عصر النهضة العربى، أن أمارس أى فكر بالتحليل، فأسأل دائمًا: ما الفكر الرياضى؟ ما الفكر الطبيعى؟ إلخ..

التحليل.. التحليل.. التحليل» (محضر لقاء السابق).

وبناء على ذلك، نستطيع أن نجزم، أن هدف «زكى نجيب محمود» كان هو النقد، وأن (ناقد الفكر) استحوذ على أغلب مساحات الوعى الفكرى عنده، بل يمكن القول أن تيارات (ناقد الفكر) تصل إلى مناطق (ناقد الأدب) وتغطيها تمامًا.. ومن هنا، فإننا لا يمكن أن نتفهم الدور النقدى (الفكرى أو الأدبى) بدون التوقف ـ أكثر ـ عند عديد من مواقف الكاتب فى هذا الجانب.

فما أهم العلاقات المميزة فى منهج (ناقد الفكر)؟

سوف نتعرف على ذلك بدراسة بعض «المشاهد» التى تلخص جوهر فكر «زكى نجيب محمود» ومواقفه عبر أكثر من نصف قرن.

(١) خرافة الميتافيزيقا

كانت قضية «الميتافيزيقا» أولى هذه المشاهد.

ولأن الميتافيزيقا تتمثل فى كشف أعماق أبعد للطبيعة، فإن «زكى نجيب» منذ عاد من بعثته إلى إنجلترا حرص دائمًا على أن يؤكد أن هذا الضرب من التفكير ـ الماورائى عبث لا طائل منه، وكما أكد هذا فى أول أعماله فى هذا الصدد (المنطق الوضعى) وكتابه الملحوظ (خرافة الميتافيزيقا) بين عامى ٥١ ـ ١٩٥٣، كذلك ظل فيما بعد حتى اليوم يردد رأيه ضد الخرافة وضد الفهم الضيق للظواهر، وإذا كان كتابه (خرافة الميتافيزيقا) عام ١٩٥١ أثار عليه كثيرًا من المشكلات، فإنه

عاد بعد أكثر من ثلث قرن ليتعامل مع قضية الميتافيزيقا بشكل جديد، لم يتجاوز الرأى الأول، والتمرد على قضايا الخرافة وإن حاول تغيير الأسلوب الذى كان يبشر به لنبذ مثل هذا التفكير.

وقد تخلصت محاولته فى إعادة نشر الكتاب القديم (خرافة الميتافيزيقا) إلى عنوان جديد يعكس تبلور تفكيره ـ لا تغييره ـ بعنوان (موقف من الميتافيزيقا) عام ١٩٨٣، ومن ثم، كان المجال أمامه واسعًا.

لقد سعى «زكى نجيب» فى هذا إلى التأكيد على قيمة (العقل)، وقد حرص دائـمًا على أنه يحسن التعامل مع العقل والاقتراب منه بأن نستخدمه «فى مجال يستحيل أن يغامر فيه مغامرة مجدية»، فهو يرفض، كأغلب العقلانيين، هذه القضايا التى لا طائل من ورائها، وهذا النوع من السفسطة التى تعد بغير معنى مثمر، وهو يشير إلى ذلك منذ كتابه الهام ـ خرافة الميتافيزيقا –، يقول:

(إنك إذا زعمت للعقل الإنسانى حدًا لا يستطيع أن يجاوزه ثم زعمت فى الوقت نفسه بأن وراء ذلك الحد «أشياء» هى فوق إدراكه، كنت تناقض نفسك بنفسك، لأن اعترافك بوجود تلك الأشياء وراء الحد المزعوم، هو فى ذاته دليل على عبورك إلى المنطقة المحرمة) (خرافة الميتافيزيقا، ٨٣، ٨٤).

وبعد أن هوجم بعنف على أثر نشره كتاب (خرافة الميتافيزيقا)، عاد فى كتابه الآخر فحول طبعته الجديدة «الخرافة» إلى «موقف»، فأعاد نشره تحت عنوان (موقف من الميتافيزيقا)، مؤكدًا نفس فكرته السابقة، معيدًا طرحها بشكل جديد، فقال فى مقدمة الطبعة الجديدة هذه العبارة:

(إن كل ما أكتبه فى سبيل التجريبية العلمية، إنما أقصد به مجالًا واحدًا من مجالات القول ـ وهى كثيرة ـ وأعنى به مجال «العلم» بمعناه الطبيعى

التجريبى، ولم يقل أحد بأن اللغة لم تغلق إلا فى هذا المجال العلمى وحده).

معنى هذا أنه راح يرفض الميتافيزيقا فى عديد من الكتابات بعد كتابه الأول فى هذا، ولعل من أهم هذه الكتابات دراسته الهامة (أسطورة الميتافيزيقا) التى نشرها فى كتابه (قشور ولباب) وفيها يعيد تقديم نفسه بالشكل العلمى المضاد للفكر الخرافى (فهو لا يمل ذلك لتأكيد منهجه الفكرى..)، وفيها يقول:

(إننى فى الفلسفة نصير الوضعية المنطقية التى ما فتئ أصحابها حتى اليوم يجاهدون فى تبليغ دعواها.. فهى قمينة أن تفرض أنظمة فكرية بناها أصحابها على عمد من الباطل، وأن تمحو من رؤوس الناس ونفوسهم أوهامًا خلقوها لأنفسهم ـ جادين أو هازلين ـ ثم طال أمد اشتغالهم بها حتى حسبوها حقائق، وحسبوا درسها جدًّا لا لهو فيه. والميتافيزيقا على رأس هذه الأنظمة الفكرية التى قوامها عبث ووهم.. إنها أناصر المذهب الوضعى المنطقى.. وهو أقرب المذاهب الفكرية مسايرة للروح العلمى.. فقد أخذت به أخذ الواثق بدعواه، وطفقت أنظر بمنظاره إلى شتى الدراسات، فأمحو منها ما تقتضينى مبادئ المذهب أن أمحوه.. وكالهرة التى أكلت بنيها. جعلت الميتافيزيقا أول صيدى) (٢٠٧).

وعلى هذا النحو، فإن هذه الفترة التى امتدت من بداية الخمسينيات (تاريخ نشر الكتاب الأول، وحتى بداية الثمانينيات (نشر الكتاب الآخر)، راح يرفض الميتافيزيقا حتى لو كانت تتضمن نوعًا من التأملية، فهو من أولئك الذين يوجهون جهودهم نحو الأفكار الإيجابية وليس نحو الأشياء، فهو كناقد للفكر ـ يسأل عن الأفكار العلمية: ما أصولها الأولى؟ وكيف نشأ العلم الرياضى؟ وكيف نشأت العلوم الطبيعية؟ وكيف نشأت النظم المختلفة؟.. إلخ. مما يمكن أن يقرن بينه وبين «كانط» أكثر من «هيجل»، فهو يفسر كيف أن الميتافيزيقية

التأمليـة تظل مقبولـة فى حالة واحدة، هى أن نقف عند حـو د إمكاناتها لإنجازه «إذا هى وقفت عند مجرد إقامة البناء الفكرى النظرى، بأن تفرض لنفسـها نقطة ابتداء، ثم تولد منها النتائج، فيكون لها بذلك بناء متسق الأجزاء شبيه بالبناءات الرياضية.. إلخ»، وهو ما يعنى أن «زكى نجيب محمود» يميل ـ بحكم فطرته إلى الميتافيزيقـا النقديـة (لا التأملية)، فقـد كان هدفه دائمًا يتحـدد فى التفرقة بين «ما يجوز قبوله وما لا يجوز قبوله فى مجال القبول العلمى وحده».

هذا يعنى أن (الموقـف) من الميتافيزيقا يرتبط بالرفض، وهو الرفض المنطقى الـذى يعيـد به فهمها من جديد، وهو بذلك لم يتخذ موقفًا عدائيًّا جامدًا من هذا النمط من التفكير، وإنما أفسح لها ـ مع ذلك ـ مجالًا آخر، غير مجال العقل والفكر المنطقـى، وهـو بهذا لا يلغـى أن هذا الفهـم الآخر لهذا الضرب مـن التفكير إنما يعبر ـ بعيدًا عن العقد ـ عن مشـاعر الإنسان ورغباته، فهى لا تعبر ـ فى التحليل الأخير ـ إلا عن «الميول الانفعالية أو الإرادية» لأصحابها.

وبهـذا يصبح مفهومًا امتداد هذا الموقف الفلسـفى حـين يخرج «زكى نجيب محمـود» الميتافيزيقـا من دائرة الفعل ويصنفها فى دائـرة الفن، وهذا الموقف يعود فى الأسـاس الأول إلى أنـه كثـيرًا مـا يفـرق بين لغـة العقـل (العلم) ولغـة الفن (الشعور).

وعـلى هذا النحو، فإن هذا المشـهد ينتمى إلى عـصر التنوير أكثر منه إلى عصر التأمل الفلسفى المجرد البعيد عن الواقع وتداعياته.

وهو ما يصل بنا إلى مشهد آخر.

(٢) الفلسفة العلمية

ويرتبط بذلك أن زكى نجيب سعى إلى تحويل الفلسفة إلى دائرة العلم.

وهـذا يرتبـط بإيمانـه المطلق بالتجربـة العلمية ومبـدأ التحقق، وهى فلسـفة تقـترن اقترانًا حميًا (بالوضعية المنطقة) حتى إن إحدى الباحثات «نجوى حمادة» خصصت لها أطروحة جامعية كاملة نوقشـت بجامعة السـوربون (باريس شتاء ١٩٩٠)، وبعيـدًا عـن النتائـج التى انتهـت إليها الباحثة فهـى لا تدخل فى مجال بحثنـا، فـإن اختيـار الموضـوع والتوفر عليه والشـهادة لـه علميًا يشـير إلى قيمة الفلسـفة حين تتحول إلى (علم)، فأصبحت الفلسفة العلمية من أكثر ما يحرص عليه مفكرنا.

إن هـذا الحـرص على قيمـة العلم هو مـا جعل «زكى نجيـب محمود» يخضع الفلسـفة لها، فبعـد أن كانت الفلسـفة خادمة للديـن لقرون طويلـة، يعود الآن ليؤكـد تحولهـا إلى خادمة للعلم، وقد أكـد ذلك منذ فترة مبكرة مـن حياته، ففى كتابه (حياة الفكر فى العالم الجديد) نقرأ هذه العبارة:

«لئن كانت الفلسـفة قد لبثت خلال عصور طويلة خادمة للدين ـ كما قيل عنها ـ فقد آن لها أن تخدم سيدًا آخر، هو العلم الذى كتبت له السيادة فى عصرنا الحديث) (١٣٦).

وهـذا المعنى نعثـر عليه فى كتابات «زكـى نجيب محمود» الفلسـفية والأدبية سواء بسواء.

إن الفلسـفة العلمية لديه هى التى تقوم «بدراسـة الصيغ وتحليلها فى سـبيل توضيحها، وهو يرى أن الفلسـفة إذا ما أرادت أن تبقى فعليها أن تقصر مهمتها عـلى التحليـل وحده (لاحظ أنه يكرر التحليل العلمى كثيرًا)، وهو ما يشـير إلى أن التحليل لابد وأن ينسحب على الجميع ـ الفلاسفة وغير الفلاسفة ـ والفلسفة العلمية عنده ـ كما لاحظ «عبد الباسط سيده» فى كتابه (الوضعية المنطقية والتراث العربـى، الفارابـى، بيروت ٩٠» هى التـى لا تحصر اهتمامهـا فى إضافة شيء إلى

عبارات العلماء، بل تحصره فى عباراتهم والقوانين التى توصلوا إلى اكتشافها، وتحليلها لترى إن كانت تنطوى على فرض أو مبدأ، لتخرجه من الكمون إلى العلن، الأمر الذى يزيدها وضوحًا. ولكى تتمكن الفلسفة العلمية من وجهة نظر «زكى نجيب محمود» من إنجاز هذه المهام عليها الالتزام بشرطين: التزام الدقة فى استعمال الألفاظ والعبارات، وحصر البحث فى المشكلات الجزئية.

ونصل من هذا كله إلى مبدأ آمن به «زكى نجيب محمود» وعمل له، وهو: أن فلسفة العلم لا تمتلك موضوعًا خاصًا بها، وإنما تمتلك - ولا تخرج عن ذلك - منهجًا فى البحث يمارس التحليل العقلى لفهم القضايا الغامضة.

على أن الفلسفة - بهذا المعنى - تضع بين أيدينا منظورًا فريدًا لناقد الفكر فى الفترة التى عاش فيها «زكى نجيب محمود»، وهى الفترة التى اضطلع فيها بدور دارس الفلسفة - وليس الفيلسوف، وقد اعترف بهذا كثيرًا - وهو الذى يسعى إلى القضايا الكثيرة فى المجتمع، ويحاول التعامل معها باستخدام منهجه الذى يتسلح به.

إنه المفكر الذى يهبط إلى أرض الواقع ليتعامل مع قضاياه بشكل علمى.

وهنا، يتحدد أكثر من دور (ناقد الفكر) كما حرص أن يكونه «زكى نجيب محمود»، وحرص أن يضع هذا العنوان - ناقد الفكر - على أهم مقالاته قاطبة شرح هذا المعنى.

وهو ما يزيد جلاء هذا المشهد الثالث ويوضحه.

(٣) تجديد الفكر

إن رفض الماورائى الغيبى نعثر عليه فى عديد من الكتابات التى نشرها طيلة حياته، وهذا الرفض اقترن بالمنهج التحليلى.

وهـذا المنهـج نعثر عليـه فى أهم أعمـاله قاطبـة (تجديد الفكـر العربى) ـ الجزء الأول مـن ثلاثيته الهامة التى حاول فيهـا مراجعة ما كتب. ففى الجزء الأول من هذه الثلاثية نعثر على أبلغ مثال للنظر عبر المنهج الذى اختاره ـ الوضعية المنطقية ـ، فنظر إلى عدة معانٍ مجردة ليصل منها ـ عبر التحليل العلمى إلى قناعات علمية خالصـة، ففـى معرض التحـول من فكر قديـم إلى فكر جديد يضـع الألفاظ فى سياقين (قديم جديد) ليصل منهما ـ عبر التحليل ـ إلى الكشف عن طبيعة الفكر الجديد، وإلى أى مدى يمكن الأخذبه، إذ أن «ورود الألفاظ فى سـياقها القديـم، ثم ورودها هى نفسها فى سياقها الجديد، قد لا يدل على أن الفكر الجديد هو نفسه الفكر القديم، إلا إذا حللنا المراد بتلك الألفاظ فإذا هذا المراد واحد فى الحالتين» (تجديـد الفكـر العربى، ص١٨٢)، وهو ما يشـير، إلى أن الانتقال من القديم إلى الجديـد ـ بعـد ضرب عديد مـن الأمثلة ـ لابـد أن يكون مقترنًا باسـتخدام هذه الألفاظ.

واسـتخدام الألفـاظ لديـه لابـد وأن يكـون مسـايرًا للعـصر فى مفهوماتـه ومضموناته «حتى ولو كانت هى نفسها الألفاظ التى استخدمها الأولون، لكنهم استخدموها بمفهومات ومضمونات مختلفة» (تجديد الفكر العربى ١٨٣).

وهو بعد تحليل الألفاظ يتحول إلى تحليل المبادئ، ذلك لأن اسـتبدال مبادئ باليـة بمبادئ جديدة يتم بعد التحليل العلمى وعلى حد تعبيره ـ «تسـتبدل مُثُلًا عليا جديدة بمُثُل كانت عليا فى أوانها ولم تعُد كذلك» (٢٠٤).

و«زكـى نجيب» فى هـذا كله ينتقل بـين شرط التحول فى الفكـر إلى التحول فى اللغـة إلى اقتراح فلسـفة عربية جديدة.. إلى غـير ذلك، مما يصل منه إلى محاولة (تجديد) الفكر العربى عبر حاسة نقدية تنصب أساسًا على الفكر أيا كان موضعه: الأصول أو المنقول فى نظرة واحدة.

وبعيدًا عن جدل صحة هذا الاجتهاد فى الإجابة عن سؤال الأصالة والمعاصرة، فإنه يتبقى لنا ملامح المنهج الذى آثره صاحبه ليكشف به عن مواقع الزلل عند الإنسان العربى المعاصر.

وهو ما يصل بنا إلى مشهد آخر بعيد من مشاهد ناقد الفكر.

(٤) تحليل الفكر

وربما لخص منهج «زكى نجيب محمود» ما شغل به كثيرًا فى أوائل عام ١٩٩٠، حين شهد مناقشات ومجادلات عالية بين عدد كبير من مثقفينا وعلماء الدين (كالشيخ «الشعراوى» و«د. بنت الشاطئ» وغيرهما)، إذ لاحظ تداخل مفهوم عديد من الألفاظ والمفاهيم يتعارض معه المفهوم الأول لكل لفظة.

وقد لاحظ «زكى نجيب محمود» فى هذا الوقت أنه لا فارق لدى المتناقشين بين الدين وعلم الدين، أو بين الدين والفن، فراح (ناقد الفكر) يشرع قلمه بثلاث مقالات إضافية ـ ربما كانت أفضل ما كتبه ـ تحت عنوان «المطبوعة الزرقاء».

وقد راح فى الجزء الأول من هذه «المطبوعة» يتحدث عن الموقف الطفلى الذى يسود حياتنا الفكرية، والذى تدور فيه ألسنتنا وأقلامنا، بمفردات من اللفظ، حتى إذا ما كان الأمر متصلًا «بالأشياء التى جاءت تلك المفردات اللفظية لتشير إليها، وجدنا أنفسنا ـ فى كثير من الحالات ـ فى موقف مَن جَهِلَ حقيقةَ ما يتحدث عنه».

وفى ثلاث مقالات، راح يفرق بين الدين والعلم والأدب والفلسفة لئلا تختلط الرؤى، ملتمسًا فى هذا رسم مطبوعة زرقاء كالتى رسمها مهندسو العمارة، محاولًا تبين الفواصل بين جزئيات المعرفة المختلفة.

على أن أهم الملاحظات قاطبة هو البحث عن «وضوح الأفكار» عبر أداة واحدة، هى أداة (العقل الخالص)، ذلك أن العقل يظل هو الأداة الوحيدة التى يمارس عبرها التحليل العلمى، الذى وإن تلمس فيه الفروق بين مناهج هذا العلم أو ذاك، فإن ما يجب ألا يغيب عن الوعى قط هو أن مناهجها جميعًا ـ العلوم ـ «تتفق فى كونها مقامة على منطق «العقل»، وتحديد هذا الوعى يكون بأن العملية الذهنية تكون عقلًا إذا كانت حركة استدلالية ينتقل فيها الذهن من مقدمات موضوعة بين أيدينا، إلى نتائج تترتب عليها» (١٦ يناير ١٩٩٠).

وحين يصل «زكى نجيب محمود» إلى التفرقة بين العلم والأدب فى موضع آخر، ويفصل بين العالمين: العلم والأدب، فإنه يحرص على تأكيد وضوح الأفكار على هذا النحو:

(الفرق بعيد بين «أدب بليغ» و«فكر واضح»، وليس أمامنا أدنى مجال للشك، بأن الحد الفاصل بين فكرة واضحة وفكرة غامضة، هو أن الأولى تدفق فى جمع ما هو متشابه ليكون بمثابة الأفراد فى أسرة واحدة، قد يختلفون فى صفات عارضة، لكنهم يتفقون فى عصب واحد، وفى الوقت نفسه، تدقق الفكرة الواضحة، فى أبعاد ما ليس ينتمى بطبعه إلى تلك الأسرة) (الأهرام ٢٢ يناير).

و«زكى نجيب محمود» يسهب كثيرًا حول وضوح الأفكار، لكنه دائمًا، يرى أن أولى «درجات الوضوح أن نكون على بينة بما يصل وما يفصل وبقدر ما استطعناه من هذا التمييز، تكون الهداية».

ورغم أن الكاتب يسهب كثيرًا ـ حين يصل إلى الأدب ـ حول التنظيم أو النظم (ما يسمونه بالصورة، أو الشكل أو الفورم) ثم حالة (الفردانية) التى يكون عليها الأديب، وما إلى ذلك مما يكون مقصورًا على الأدب والفن بوجه

خـاص، بما يشـير إلى أن طريق الإبداع الأدبى يختلف أساسًـا عن طريق العلوم، فإنه يعود فى مقالته الثالثة ليبحث ـ عقليًا ـ عن هذه الأدوات التى تسعى إلى إيجاد الوحـدة التـى يتوحد بهـا، مما قد يبدو فى الظاهـر متفرقًا متناثـرًا، ويرى أن ذلك يكون المهمة الأولى للفكر الفلسفى.

وهو، بذلك يخلص من أقسام الدين والعلوم والفن ليصل إلى الفلسفة.

وقد جهد «زكى نجيب محمود» هنا ليرسم عدة طرق يسلكها الفكر الفلسفى للوصـول إلى ضرب مـن الوحدة بـين العلوم، ثـم راح ينهى مقالتـه الثالثة بهذه العبارة الدالة:

(لقد سرت فى رحلة تصور الخطوط الأولية لأقسام المعرفة الأساسية: العلم، والدين، والفلسفة، والفن، إيمانًا منا بأن أول النهج المؤدى بصاحبه إلى «رؤية» صحيحة هو وضوح الفكر، ولن يتأتى لإنسـان هذا الوضوح إلا إذا درب نفسـه عـلى إدراك الصـلات والفواصل بين الأفـكار، أو بين المعانى. وبالتالى بين المواقف والأشياء. فليس فى الناس من هو أشد جهلًا ممن يخلط الأفكار والمعانى والأشـياء والمواقف بعضها ببعض، ثم يحسب أنه قد عرفها) (الأهرام ٣٠ يناير ١٩٩٠).

(٥) ناقد الفكر

لنعد قبل ذلك بقرابة أربع سنوات، حتى نرى كيف أن (ناقد الفكر) استطاع نقـل مفهومه التنويـرى حين راح يعمق بـين دلالة المفاهيـم وخاصة فى توضيح تعريـف (ناقد الفكر) الذى هو ـ بالقطع ـ مشـوبًا بضباب الغموض، مما يجزم به من افتقاد مثل هذا الدور فى حياتنا.

لقـد اختار زكى نجيب عنـوان مقالته (ناقد الفكر وناقد الأدب) ـ أهرام ١٦ من ديسـمبر ١٩٨٦ ـ وأسهب ـ منذ البداية ـ فى تحديد الفوارق العميقة بين ناقد

الفكـر وبـين ناقد الأدب. وبعد أن حدد المفهوم الثانى ناقد الأدب ـ فرغ بسرعة إلى المفهوم الذى كتب من أجله ما كتب، وهو ناقد الفكر.

وقبـل أن نصـل إلى ما يتميز به (ناقد الفكر) وأدواتـه التحليلية وما إلى ذلك، يجـب أن نشـير إلى ما سبق وأن تمهلنا عنده مـن أن منهج «زكـى نجيب» إنما هو منهـج (الوضعية المنطقية)، ومن ثم فإن أداته التى سـعى بهـا إلى ذلك لم تتجاوز سعيه الدائم إلى التنبيه على تحليل الفكرة المراد الإشارة إليها بفصلها عما يخالفها، ومن ثم يصل إلى الفارق الحاد بينها وبين غيرها، وهو من أهم ما سعى إليه كاتب عصر التنوير عمومًا.

وعلى هذا يمكن أن نفهم ما يتميز به (ناقد الفكر) فى قوله:

(أول ما نذكره عن ناقد الفكر.. يحمل فى يده عدته النقدية ليعملها فى أية فكرة يريد نقدها، كائنًا ما كان الميدان الذى تنتمى إليه، فقد يقرأ لناقد أدبى كلامًا عن «التجديد»، فى الشعر، فيقف هنا متسائلًا: ماذا يراد بكلمة «التجديـد؟» أو قد يقرأ لكاتب سياسـى كلامًا عـن «العدالة الاجتماعية» فيقـف متسـائلًا: ماذا تعنـى «بالعدالة» أولًا، ثـم ماذا تعنى تلـك العدالة وهى موصوفة بصفة تقيد مجالها، وأعنى صفة كونها، «اجتماعية»، وهكذا يتخطى ناقد الفكر حدود التقسيم الموضوعى).

ونصـل بسرعة إلى الأدوات التحليلية التى يسـتخدمها ناقد الفكر ليبحث بها المعنـى من عدمه وذلـك «لأن هنالك فى اللغة التى هـى فى حقيقة أمرها.. فكر.. صاحبهـا متكلـم أو كاتب أقول أن هناك فى اللغة كلمات بغـير معنى بعضها يبلغ من الخطورة أن يعيش الناس فى عالم من الوهم، ينسجونه بأنفسهم، ليصبحوا هم أول ضحايـاه، فمـن عـاش فى الوهم عن غير وعى منه بأنه ثمـة فجوة بين ظنونه من جهة، وبين حقائق الواقع من جهة أخرى، كان فريسة هينة لمن شاء أن يأكل،

وأنت إذا بحثت فى فكرة معينة عن «معناها» فلابد أن تتجه ببحثك هذا نحو شيء خارج تلك الفكرة ذاتها، لأن معناها هو ذلك الشيء الذى تشير إليه».

غير أننا قبل أن نسأل عن ذلك الشيء خارج الفكرة يجب أن تنتبه - كما نكرر - إلى تحليل عناصر هذه الفكرة.

وعلى هذا النحو نصل بسرعة - أيضًا - إلى ما يجب أن يفعله هنا (ناقد الفكر) حين يسأل نفسه: ماذا تعنى؟ وإلى أى شيء تشير (بعد تحليلها إلى عناصرها).

وبعد ذلك، يكون على (ناقد الفكر) أن يشرع إلى تحليل ما «تعنيه» تلك العناصر، وهنا ينتهى الأمر به إلى واحدة من حالات أربع على هذا النحو:

١- أن يجد ما يشار إليه بالفكرة: شيئًا، أو صورة من صور السلوك، أو أى مشار إليه من أى نوع آخر، وعندئذ تكون الفكرة ذات معنى وأنها فكرة صحيحة بوجود معناها ذاك فى دنيا الحقائق.

٢- أن يتأكد ناقد الفكرة من طبيعة ما تشير إليه، لكنه ينظر إلى ما هو واقع بالفعل فيجده على غير تلك الصورة، وعندئذ تكون الفكرة ذات معنى، إلا أنها خاطئة فى تصويرها للواقع.

٣- أن يجد ناقد الفكرة أنها تنطوى على تناقض لأن العناصر الكامنة فيها يعارض بعضها بعضا، وعندئذ لا ندرى أى عنصر من تلك العناصر نريد؟

٤- أن يحلل الناقد فكرة، فيجدها - بحكم تكوينها اللفظى نفسه - لا تحمل معنى على الإطلاق، أى أنه يجد استحالة منطقية فى أن تشير إلى أى موجود بين الموجودات العقلية، أوبين الموجودات التى يمكن أن يتحقق لها وجود.

وعلى هذا النحو، فإذا كان ناقد الأدب يبث نقده فى تقويمه الخاص للأثر الأدبى، فإن ناقد الفكر يزيد عمله هنا ـ كما يشدد «زكى نجيب محمود» ـ على أن يكون «عدسة مكبرة، تكشف دخائل الفكرة وعناصرها».

ومن هنا، فإن ناقد الفكر له دور كبير يحول بين الناس وبين (ضباب الغموض)، وهو ضباب، يستلزم مثل هذا الناقد ليبعث فيه إشعاعات قوية من (التنوير) الذى يجب أن يضطلع به صاحب العقل الخالص، والذى يجب أن يكون بيننا فى هذا العصر.

وإذا كان بيننا نقاد للأدب «مهما يكن فيهم من قصور» كما يذهب «زكى نجيب محمود»، فإن (نقاد الفكر) لم يظهروا بيننا، وهو ما يشير إلى أن الدور الذى حاول أن يقوم به زكى نجيب كرائد من رواد الفكر عندنا هو دور حاول به صاحبه ـ عبر النص الأدبى أن يصوغ به مفهومه التطبيقى لناقد الأدب.

وهو ما يقترب بنا، أكثر من مفهوم (ناقد الأدب) عند «زكى نجيب محمود»: ما موقفه؟ وما المبادئ النظرية التى يقوم عليها؟..

الفصل الثالث
ناقد الأدب

قبل أن نحاول الإجابة عن أسئلة كثيرة حول تصور «زكى نجيب محمود» (لناقد الأدب)، فإن ثمة ملاحظة أولية لا يجب إغفالها فى هذا الصدد، وهى تتحدد فى أن ناقد الأدب لديه ينصرف إلى الشعر دون الأجناس الأدبية الأخرى، ويكاد ينصرف إليه تمام الانصراف.

وبمراجعة جهوده فى ذلك سوف يتبين لنا، أنه ما عدا بعض المقالات النقدية ـ الأدبية ـ التى تعد على أصابع اليد الواحدة طيلة حياته، فإنه لم يجاوز الشعر بأية حال.

- وهذا الميل لنقد الشعر بوجه خاص يعود لديه، إلى ما يمثله هذا الجنس الأدبى فى الفكر العربى (والفلسفى بالتبعية) إذ أنه يعنى عدة تصورات نجدها فى اهتمام العرب بالشعر حتى أصبح (ديوان) العرب، وتصور فلاسفتهم له على أنه فرع من فروع المنطق، وبذلك يحدد بداية مهمة الشعر المعرفية التى يؤديها معبرًا عن الطبيعة الذاتية لصاحبه. وقد سعى كثير من هؤلاء الفلاسفة إلى محاولة استخلاص القوانين الكلية للشعر بوجه خاص.

وهـذا الاهتمام نجـده خاصة لدى «ابن سـينا»، و«ابن رشـد»، و«الكندى»، و«الفارابى».

(لابن سينا «فن الشعر من كتاب الشفاء»، وللفارابى بعض الرسائل، كـما يذكـر «ابن النديـم» أن للكندى مختصرًا للشـعر، كذلـك يذكر أن له رسالة أخرى عن «صناعة الشعر»، وإن لم تصل لنا.. إلخ).

وبنـاء على هذا، فليس من المصادفة فى شيء أن يكون ل«زكى نجيب محمود» عديد من الدراسـات عن الشـعر عند أولئك، مثل دراسـته الهامة: نظرية الشعر عند «الفارابى» (فى كتابه: مع الشعراء)، أى أن «زكى نجيب محمود» يشير ـ أكثر مـن مرة ـ إلى أن هؤلاء الفلاسـفة العـرب كانوا يمثلون علماء الـكلام والفقهاء والمتصوفة.

وإذن، كان الشـعر العربـى هو فـن العربية الأول، وهو ما كان يشـير معه إلى تضمينـه لطاقـات معرفية وفنية قلما تتوفـر لغيره، حتى إنه كان يرى فى الشـعر ـ دون غـيره ـ قـدرًا من الأهميـة إلى درجة يتخذ منه الجنـس الأدبى الأول للحكم على الثقافة والمعرفة والكثير من القضايا المعاشة.

أضف إلى ذلك ما يمكن ملاحظته من الارتباط الوثيق بين الشـعر والفلسفة فى الـتراث العربـى، إذ يلاحظ أن ثمة علاقـة لا يمكن إنكارهـا بحيث يصعب الفصـل بـين النظـر إلى تصورهم للشـعر مـن زاوية إبداعـه أو تأثـيره أو طبيعته الخاصة وبين ذلك التيار الفلسفى كما لاحظ كثير من دارسى هذا الجانب.

وتأسيسًـا على ذلك، فإن التعامل مع نقد الشـعر لـدى «زكى نجيب محمود» لا يخلـو مـن مسـحة فلسـفية، وهو مـا لا ندهـش معه حـين نلحظ أنـه فى كتابه (سـيرة عقليـة)، وفى صدد تحدثه عن جهده فى مجال النقد الأدبى، يسـمى جهده (نظرية).

وهو يعود إلى «موقف واضح مؤسس على مبادئ نظرية». بما يشير إلى دلالة تفسير المصطلح، أى أننا أمام عدة تصورات مؤلفة تأليفًا عقليًّا نسعى معًا لديه إلى ربط النتائج بالمقدمات.

وعلى هذا النحو، سوف نحاول الآن أن نعيد طرح تراكيب بنية هذه النظرية ـ عند «زكى نجيب محمود» ـ وملاحظة العلاقات الداخلية بينها، تبعًا لموقفه الخاص من العملية النقدية فى الأدب، واضعين فى الاعتبار ـ كما أشرنا ـ أن المدخل الأول لديه يقوم على أسس تنويرية وعلى تفكير فلسفى خاص.

والآن، ما ملامح نظرية (ناقد الأدب) عند «زكى نجيب»؟

سوف نلحظ أن هذه النظرية تقوم على عدة تصورات بعضها عام وبعضها خاص وبعضها يرتبط بالتحليل العقلى الخالص.

ومع أن تلك التصورات يمكن ألا تؤلف (نظرية) كاملة ـ كما يصر هو على أن يسميها «نظرية»، فإن تعمده إطلاق مفهوم (نظرية) بصدد النقد الأدبى ويخصص لهذا فصلًا كاملًا ـ يدفعنا إلى تلمس عدة خطوط أو مواقف تشكلها.

الموقف النقدي

منذ البداية يشير إلى مفردات النظرية النقدية لدى الآخرين ليحدد نفسه فى مركز هذه الخارطة النقدية المعاصرة له، فيرى أن هناك عدة زوايا للنظر إلى النص الأدبى. وبينما يسهب فى الإشارة حول زوايا الآخرين: الزاوية النفسية، والزاوية الاجتماعية، والزاوية التأثرية، يصل هو إلى الزاوية الرابعة (بعد النظر فى مادة النقد) الفنية. وعلى هذا الأساس يصنّف النقاد فى ثلاثة أنواع:

- كاتب التعليق الأدبى فى الصحف.
- ناقد يتناول عملًا بالدرس والبحث.
- فيلسوف صاحب نظرية جمالية.

ومـع أنه اختـار أن يكون من النوع الثانى، فهو يبسـط سـمات هـؤلاء النقاد قائلًا:

«فأمـا أولهم فمهمته أن يقدم كتابًا للقراء.. وأما الناقد فلابد أن تكون له أسـس نظرية فى طبيعة الأدب، ليقيم عليها نقده، لا بالنسـبة إلى كتاب واحد بعينه يتولى عرضه، بل بالنسـبة كذلك إلى أى عمل أدبى آخر، فهو بعـد أن خـبر على طول الأيـام جزئيات أدبية كثـيرة، كأن يكون قد درس لنفسه عددًا ضخمًا من قصائد الشعر ومن الروايات والمسرحيات استطاع أن يستخلص قواعد نظرية عامة يجعلها أسسًا للحكم الأدبى على ما يريد أن يحكم عليه. فإذا كانت الجزئية الأدبية الواحدة المعينة هى التى تستغرق اهتمام المعلق الأدبى، فإن القاعدة النظرية التى تبنى عليها الأحكام الأدبية هى التى تسـتغرق اهتـمام «الناقد» عند التطبيق على عمـل أدبى معين، أو ربما على عصر أدبى بأكمله،.. ثم يأتى الفيلسوف» (قصة عقل، ١٥٦).

وعـلى هـذا النحو، فـإن «زكى نجيب محمـود» يمثل دور (الناقـد)، أو النوع الثانـى، فهو يعلـو على (المعلق الأدبـى) درجة، ثم يهبط عن (فيلسـوف الجمال) درجة، فيحتل دور (الناقد الأدبى) بما فى ذلك من تصورات فنية كثيرة، لعل من أهمهـا، على الإطلاق، أنـه يتميز ـ من بين أصحاب زوايـا النظر إلى الأثر الأدبى بالانكباب على القطعة الأدبية، ولا يحصر نفسـه لا فى ظروف نفسية أو اجتماعية أو انطباعية، وإنما يحصر نفسه ـ كما يقول ـ على طريقة التراكيب الفنية.

إن «زكـى نجيب محمود» يختـار أن ينصب الحس النقـدى لديه على جزئيات البنـاء الأدبـى (أو الفنى) جزئية جزئية، ثم النظر إلى العلاقات التى ربطت لفظًا بلفظ وصورة بصورة حتى يصل ـ بعد ذلك ـ إلى (التكوين) أو الشكل.

وهنا نصل إلى أهم ما يتميز به «زكى نجيب محمود» عن غيره.

وهذا التميز يتخذ شكل العقل الخالص فى التعامل مع المادة الأدبية التى بين يديه. فهو فى حين يجعل الأولوية للقطعة الأدبية ذاتها، فإنه يضع نصب عينيه ـ فى الوقت نفسه ـ أن هذا الاتجاه، بما يمثله من عقل صارم إنما هو «أقرب من سواه فى النزعة العلمية القائمة على تحليل موضوعى للعناصر وطريقة اجتماعها أو افتراقها دون أن يتدخل البحث بعاطفة ذاتية تميل به إلى ما يرضيه وجدانًا، لا ما يرضى «الحق» مجردًا من غواية الوجدان» (قصة عقل ص ١٥٧، ١٥٨).

والنظر إلى بقية ملامح الصورة دون إغفال نقطة التكوين الأولى فيها من ملامح ناقد عصر التنوير الذى يستوجب النهضة الشاملة، وفى الوقت نفسه فيها وحدة العناصر فى صورة واحدة، وهى من أهم خصائص التفكير الفلسفى.

إن «زكى نجيب» هنا نظر إلى الحياة الثقافية ـ بوجه عام ـ فإذا هى عدة فروع تضمها وحدة بمثابة الروح الواحد، وهى طريقة تميز (ناقد الفكر) منذ الأربعينيات حتى اليوم، وطريقة يتميز بها ـ كذلك ـ (ناقد الأدب)، وتعود إلى هذه الفطرة التى تميز بها. يقول:

«ولقد حبانى الله ميولًا فطرية تعددت حتى وسعت منطقة التفكير الفلسفى، وقابلية التذوق للأدب والفن معًا، وهو تذوق قد يعقبه آنا بعد آن محاولات النقد القائم على التحليل والتعليل.. (و).. ومن هنا ترابطت فى مخيلتى الفلسفة والأدب والفن فى رقعة واحدة» (١٧٣).

وهذه النظرة إلى الأثر الفنى نجدها فى عديد من كتاباته النقدية. وفى كتابه الهام (فى فلسفة النقد) نستطيع العثور على هذه النظرة بما يسميه مرة (القاعدة النظرية)، وفى مرة أخرى (الاهتمام بالنص/ الناقد، لا النص القارئ/ أو الكاتب) وهو لهذا يؤثر الحديث عن أسلوب ناقد شمولى النظرة متخصص الفهم مثل «كنيث بيرك»، يقول:

«أن يوجد الناقد الواحد ذو القدرة الخارقة، فعندئذ لا يمنعه مانع من أن يطبق على العمل الأدبى الواحد كل اتجاه ممكن، إذ ماذا يمنع بعد أن يفرغ من تحليل العمل الأدبى من حيث البناء اللغوى والمفردات اللغوية، ماذا يمنع بعد ذلك أن يعود إلى النظر، ليرى العلاقة بين هذا العمل الأدبى وحياة مؤلفه» (فى فلسفة النقد ١١٣).

وهو يعنى بوضوح أنه ليس هناك مانع من تلمس بقية المناهج الأخرى، بحيث يكون الشرط الوحيد فى العملية النقدية هو المرور بالبناء الفنى أولًا. وهو وإن حمل معنى واعيًا للنظر الأدبى فهو يطوى تفكيرًا فلسفيًّا شموليًّا.

إنه يضيف إلى النص ما يكمل به أدواته النقدية ولا ينقص منه أهم هذه الأدوات قاطبة: النظر الفنى.

على أننا قبل أن نصل إلى التصورات الخاصة عن (العملية النقدية) لابد من الإشارة إلى مفهوم الأدب عند «زكى نجيب محمود».

إنه المفهوم الذى يعمق به الرؤية ويطوعها لأدواته الواعية.

وهذا المفهوم يتناثر فى عديد من كتاباته وبوجه خاص (قصة عقل) و(مع الشعراء).

ومفهوم «زكى نجيب» ينبع من طبيعة العقل الخالص التى تنسحب على فكره كله، وهو مفهوم ينسحب على رؤية الناقد أكثر منه على رؤية المبدع.

ومن هنا، نظل فى حالة التفرقة الحادة بين العقل (رؤية الناقد) والذوق.

وفى جميع كتابات «زكى نجيب محمود» نستطيع أن نفرق بين لحظتين:

١- اللحظة العابرة.

٢- اللحظة المسحورة.

وهـو يضرب أمثلـة عديدة ليبرهن على الفارق الشاسـع بـين اللحظتين، من ذلك ما يأتى على شكل سؤال استنكارى يحمل معنى إجابته:

«فخبرنـى.. وما الفارق بين شـاعرهم حين يقول «والظلم من شـيم النفوس» وبين عالم الطبيعة حين يقول: «التمدد بالحرارة من شيم الحديد» و «الغليـان من صفات الماء» كلاهما يعمم الحكم..» (قصة عقل، ١٦٤، ١٦٥).

معنـى ذلـك أنه إذا كانت اللحظة الأولى هى اللحظـة التى تحاكى ما يجيء فى الحيـاة كما هى، فإنها لا تخرج عن مرور الحركـة الميكانيكية الجامدة دون أن تترك أثرًا، أما إذا حاولت أن تصوغ حالات من قبل «إلى عالم الصياغة اللفظية»، فهى حينئـذ تتحول إلى هذه اللحظة المسـحورة التى لا تدانيهـا أية لحظة أخرى. الفن أو الأدب الذى يحمل سمات خلوده إذن، هو الفن الذى يحمل سمات تفرده، إنه يصف هذه اللحظة المبدعة حين يقول:

«هـى تلـك التـى يلقطها الفنـان من مجـرى الزمـن، فيخطها على الـورق لفظًا ورسمًا، أو يثبتها عـلى الحجر نحتًا ونقشًـا.. فذلك هو الفن بأدق معناه.

الفـن الأصيـل الصحيـح هـو أن تثبـت حالـة مـن حـالات الوجود بتفصيلاتهـا التـى تجعلهـا فردًا فريـدًا بين سـائر الحـالات، بحيث تعرف كيف تتخير لها من تفصيلاتها ما يخلع عليها بين سائر أخواتها ذلك التفرد الذى لا يشاركها فيه شريك آخر على امتداد الزمن واتساع الكون وتعدد الكائنات» (قشور ولباب، ص٩٥).

وعلى ذلك، فلابد أن يفرق الناقد بين هاتين اللحظتين (العابرة والمسحورة)، بـما يمكنـه مع تلمس اللغـة كأداة مقصودة لذاتهـا لا «أداة أخبـار» من الوصول

إلى هـذا التراكـم الفنـى الأثير، والذى لا يتكـرر قط مرة أخرى، ومـن هنا، فإن القصيدة لا تروى خبرًا، ولا يعنيها ذلك، بل إنها كما يؤكد:

«لتهيئ لك بهذه اللحظة العابرة التى مرت بواحد من الناس، عدسة تنظر خلالها إلى ما جبلت عليه الفطرة الإنسانية الحساسة بعد حيرة وقلق ما دامت حية، وأنها لحيرة وأنه لقلق لا يزول إلا مع الموت» (مع الشعراء، ١٣٨).

ويبـدو أن «زكـى نجيب محمود» يجد أن ثمة علاقة ما بين اللحظة البسـيطة ـ العابرة ـ بين تلمس الذوق الفنى فى الحكم (الناقد) على العمل الفنى، ومن هنا، فإن تلمسـه للعقل فى العملية النقدية يسـتلزم صب مفرداته المجردة على اللحظة المركبة (لا البسيطة) وهو ما يتمشى مع منهجه العام فى التعامل مع العمل الأدبى (أو الفنى).

ورغم أنه يسلم للفن بحالة خاصة متفردة عما حولها، فهو لا يسلم له بتطبيق منهـج تمتزج فيـه علامات العقل والـذوق فى آن واحد، مع الوضـع فى الاعتبار الاهتـمام بالعقـل فى المقـام الأول، وهو ما يفهم معـه تحديد مفهومـه عن (النقد الأدبى)، حين قال:

«النقـد ـ إذا أراد لنفسـه ـ أو أريـد لـه ـ أن ينـأى عن أهـواء «الذوق» ليقيم قوائمه على «علم» أو ما يشبه العلم فى موضوعية النظر وفى الركون إلى التحليـل، لم يكـن لـه بد من أن يضـع أمامه تصورًا واضحًـا لما يتوقعه مـن العمل الفنى، ليقيس الحالة الجزئية المعروضـة أمامه، بالصورة المثلى، كـى يتبـين إلى أى حد تقترب أو تبتعد تلك الحالة المعروضة من هذا المثال المنشود» (قصة عقل، ١٦٢).

وهـذا المفهـوم الذى يقوى على العلم (العقل الخالـص) هو ما يقترب بنا من «زكى نجيب محمود»، وهى تصورات تتناثر فى تضاعيف كتاباته لأكثر من نصف قرن وتمتزج بالتفكير الفلسفى وتتحدد به.

(١) العقل

لاشـك أن أهـم التصورات التـى حرص عليهـا «زكى نجيب محمـود»، إنما كانت التفرقة الدائمة بين لغة العقل ولغة الشعور.

ورغـم أنه كان يسـتخدم ـ دائمًا ـ منهج البحـث فى التحليل المنطقى فى كل ما كتـب، سـواء جاء هـذا فى قضايا العلـم أو قضايا الأدب، فإنـه كان حريصًا ـ فى الوقت نفسه ـ على التفرقة دائمًا بين عقل الإنسان وذوقه.

وقد كان استخدام هذا المنهج التجريبى الذى لم يخل منه مؤلف علمى واحد لـه ـ جزءًا من عملية أقرب وأوسـع هـى عملية التنوير التـى كان متوافرًا عليها، ومن هنا، فإن موقفه من النقد الأدبى، ضمن مواقف أخرى كثيرة، كان يقوم ـ فى المقـام الأول ـ على التحليل العقـلى الخالص، فهو يحرص دائمًا على أن يقوم النقد الأدبى على العلم.

ولم يكـن العلم لديـه ليختلف قَطُّ عن العقل، فهو ـ على سـبيل المثال ـ يقول فى تعريف العلم:

(«العلـم» هـو منهـج البحـث، أيـا كان «الموضوع» المبحـوث بذلك المنهج، فقد تصب المنهج العلمى على شـعر المتنبى لدراسـته واسـتخراج خصائصـه، وقـد تصبه عـلى بقعة مـن الأرض لـترى صلاحيتهـا أو عم صلاحيتهـا لزراعـة القطن، أو قد تصبـه على ضرب من المعـادن لتحدده وتحـدد خصائصـه، فليـس العلم علـمًا بموضوعه ـ إذ تتعـدد موضوعاته وتتدرج ـ ولكنه علم بمنهجه. وعلى هذا الأسـاس، فحين أقول إن النقد

الأدبى «علم» فإنما أريد ألا أفرق فى أصول المنهج المتبع فى دراسته، والمنهج المتبع فى دراسة أى ظاهرة من ظواهر الطبيعة..) (قصة عقل، ١٦٠).

وكما رأينا، فإنه لا يخلو من دلالة اختياره ـ منذ فترة مبكرة ـ «وليم وردزورث» حين ترجم مقدمة ديوانه ـ فى الثلاثينيات ـ ليدلل بها على تلك التفرقة بين العقل والذوق، مؤكدًا فى هذه الترجمة أنه يقدمها للشعراء «المحدثين فى البلاد العربية لعله أن يوجه ويعين» (قشور ولباب، ٣)، مؤكدًا أن الذوق يمكن أن يكون ملكة مكتسبة لا تنشأ «إلا بالتفكير».

وقد راح يعمق المعنى فى التفرقة بين الذوق والعقل فى كتاباته المتوالية. ففى فصل بعنوان (تحليل الذوق الفنى) يسهب كثيرًا حول تحليل حاسة الذوق التى لا تعدو أن تكون أكثر من حاسة فطرية أو أقرب إلى الفطرية من غيرها، كما أنها مباشرة لا تستغنى عن الرمز للتعبير عن الموقف، وهو ما يشير إلى أن حاسة الذوق تلك «لا تستغنى بالرمز ـ لغويًا أو غير لغوى عن الشيء نفسه أو عن الموقف نفسه».

وهو لذلك يفرق كثيرًا بين التذوق الفنى والنقد الفنى، إذ إن مرحلة النقد الفنى هى:

(مرحلة ثانية بعد مرحلة الذوق أو التذوق، وهى مرحلة يقوم فيها الناقد بعملية تحليلية، أى بعملية فكرية لا ذوقية، إذ يحاول أن يلتمس المواضع والعناصر التى تدخل فى تركيب الشيء المنقود، والتى كان من شأنها أن تحدث ما قد أحدثته من أثر إبان عملية التذوق) (فى فلسفة النقد، ٢٨).

و«زكى نجيب محمود» يسهب كثيرًا فى مد الخطوط الأولية التى ينشأ منها «الذوق»، فيسأل متى ينشأ؟ ومتى يتوفر عند فرد أو آخر؟ وما وظيفة رموزه

وجمالياته، وما إلى ذلك. غير أن المهم هنا أن ذلك كله يتم بهدف واحد، هو تأكيد الفارق الأساسى بين التذوق الفنى والنقد الفنى، فبينما يمثل الأول مرحلة أولى للفهم فى حين يمثل الآخر ـ النقد ـ مرحلة تالية يقوم فيها الناقد بتحليل النص، وهو تحليل يستخدم فيه المنهج (العلمى) الذى يحكمه العقل ويؤكده.

إنه لا ينكر الذوق، لكنه لا يجعل منه هدفًا نهائيًا.

وهو يضع الذوق بمثابة الفروض التى يتم تأييدها أو نفيها بعد أن تمر بمخبر العقل.

ولأن الناقد هنا يسعى إلى تأكيد قيمة العقل ـ عبر أى نص ـ فإنه يحلل أية فكرة تقابله، ليستخلص من الأفكار المطروحة فكرة واحدة هى التى تدل على الوحدة الحقيقية فى النص. وإذا كان لابد من مبدأ فى أية عملية تحليل، فإن هذا المبدأ ـ لديه ـ لابد أن يظهر فى ضوء العقل لا غيبته، وعمومًا نستطيع أن نعثر عليه فى نقده لعديد من الشعراء والنقاد والكتاب، فهو حين يتحدث عن الشاعر، يرى أنه ـ أى الشاعر ـ لابد وأن يكون أحد رجلين:

(إما أن يكون من طراز يقود ويهدى، وإما أن يجيء وفى يده مجهر، يسلطه على الطبيعة الإنسانية كما هى كائنة لا كما ينبغى لها أن تكون، وقد كان «شكسبير» من هذا الفريق الثانى) (مع الشعراء، ص١٢٤).

ولا يخفى زكى نجيب إعجابه الشديد بشكسبير، وبشخصيته العقلانية الصارمة. وهو لهذا يضرب أمثلته من بين الرجال الذين يعرفون منطق العقل من تاريخ الفلسفة كسقراط فى الفلسفة على سبيل المثال. وربما لهذا السبب ـ حين يتحدث عن عصرنا العربى الراهن ـ يقرن بينه وبين عصر النهضة الأوربية. إذ أن القرن السادس عشر – قرن «شكسبير» – تسوده روح واحدة، هى هذا التعارض بين القيم الجديدة والقيم الموروثة، وغلبة العقل فى كثير من الأحيان. وربما يكون

ذلك السبب الذى لا يجد فيه فارقًا يذكر بين «شكسبير» من حيث ما أداه فى توضيحه لطابع النفس الإنسانية، وما يؤديه العلم من حيث موضوعية البحث وحياده. كما أن الشعر الذى تعرض له بالنقد حينئذ كان يلقى منه الغضب الشديد لكونه يفتقر إلى قيمة العقل التى لا تذوب فى بحيرة الذوق الفاسد النابع من خبرة الشاعر الخاصة، وهو ما نجد أمثلة كثيرة له فى كتابه (مع الشعراء) وبوجه خاص حين يتعرض لنقد قصائد «صلاح عبد الصبور» (الناس فى بلادى) و«عبد المعطى حجازى» (كان لى قلب) وغيرهما من ممثلى الشعر البارزين فى هذا الوقت.

على أنه، على العكس من اتفاقه أو اختلافه مع القصائد التى يتعرض لها - فإن قناعته العقلية تسيطر على أداة النقد لديه بالشكل الذى لا يمكن إغفاله، انطلاقًا من أن التحليل العقلى يظل من أهم بواعث عصر النهضة وتطوره.

إن الفن (والأدب بالتبعية) ليس لديه وظيفة مباشرة، وإنما يؤدى دوره بما فيه من إمكانات عفوية مركبة. وكثيرًا ما ردد «زكى نجيب» - كما سنرى - أن الفن ليس له معنى، والشاعر ليس رجل أفكار ومعانٍ.

وهذه العبارات تسعى فى المقام الأول إلى أن وظيفة الشعر هى الكشف عن جوهر العالم الحقيقى وليس الصور العابرة. إنه يفسر (النموذج) الذى يمكن به تفسير كثير من النماذج الأخرى. وبهذا تكون مهمة الأدب «إدراك العالم الباطنى بكل منحنياته وقسماته - على وجه الخصوص. هذا الإدراك ذاته هو الذى يثير القارئ ويحرضه على اتخاذ موقف من عالمه، أى أن الفن يعيد تشكيل سلوك الإنسان بحسب الخبرات النفسية التى كشف عنها»، ويحدد البعض هذا أكثر حين يقول أن وظيفة الصورة هنا «هى أن تستدعى مواقف مشابهة عرضت للإنسان فى حياته، وبالتالى، فهى تحرض - فنيًا - على اتخاذ موقف ما، وإن يكن له وجهة نظر محددة وفقًا للإيماءات والإيحاءات المستثارة» (مؤتمر كلية تربية دمياط، أبريل ١٩٨٦، بحث «د. أحمد عبد الحميد يوسف»).

ومعنى ذلك، أن وظيفة الفن - كما يرى «زكى نجيب» فى فهمه لجون ديوى - تحقيق تواصل تام لا يعوقه شيء بين الإنسان والإنسان، تواصل حقيقى يتم فى نطاق عالم مملوء بالهوات والأسوار التى تحد من كل صيغة جماعية مشتركة قد تتخذها التجربة.

ومنهنا، فإن «زكى نجيب محمود» لا يريد أن يؤدى الفن دوره وهو تابع، وإنما وهو متحرر من أى قيد، بحيث لا يستهدف أن يخدم مجتمعًا بعينه أو أسرة بعينها، وإنما المجتمع الإنسانى بأسره.

ولعل ذلك يفسر مواقف عديدة لزكى نجيب منها موقفه من السياسة، فهو لا يريد أن يهبط إلى أرض الواقع السياسى ممارساته اليومية ـ وإنما أن يصعد إلى علٍ، مؤثرًا القيم السياسية والاجتماعية من حيث هى فكر.

غير أن الكاتب هنا لا ينفى عن الشعر (أو بقية الأجناس الأدبية الأخرى) قيمة التغيير، وإنما يظل جهده (كناقد) منصرفًا إلى البناء الفنى، يعمق مفهوم الصورة فيه ويحلل اللفظة، ويسعى إلى تحديد الإطار، فإذا نجح فى ذلك نجح فى استثارة فكر القارئ وخلاص المتلقى مما يشوب أية قيمة مجردة.

ومع وضعنا فى الاعتبار أن هذا المفهوم لوظيفة الفن ـ من حيث وسيلة التأثير ـ يظل أسير معايير فنية مجردة، مهما نجح العقل فى التأكيد على القيم، تظل الوسيلة (إجرائية) بحتة، تنفصل عن حركة المجتمع وتطوراتها المتواصلة.

(٢) الشكل

وانطلاقًا من إيثار «زكى نجيب محمود» للصورة (الشكل) ـ قبل اختيار نفس المبدع أو مجتمعه ـ فإن اختيار البنية فى النص الأدبى (القطعة الفنية عمومًا) ـ يحتم علينا إيثار الشكل الذى هو ـ عنده ـ جوهر الفن.

ومـن هنا، فإن التركيز على الوحدة (العضوية) بين أجزاء الأثر الفنى الواحد يظل سر الإبداع الفنى، فلكى تقترب من النص الأدبى، يجب أن نسأل أنفسنا:

- كيف ركبت أجزاء النص أو عناصر البناء الفنى بحيث تتساند، وبحيث إن العلاقة الداخلية بينها تكون ما يسمى (بالوحدة العضوية)؟

فحين لا يولى الناقد أية عناية لخارج النص، فإن (الشـكل) يصبح لديه الغاية الأولى التـى يبحث فيهـا عن هذه القيمـة الفنية. فـ«زكى نجيـب محمود» يؤكد هنـا أن الوحـدة العضوية هى التى تجعل من (الفرد) الواحد فردًا واحدًا لا تعدد لهويته، بالرغم من الكثرة الهائلة التى تدخل فى كيانه. وقد رأينا فى أحد تصوراته التعددية عنايته القصوى بأهمية التفرد الذى لا يكون له شـبيه بين كائنات الدنيا بأسرها ـ ما مضى وما هو كائن ـ فى أن يكون الأدب أدبًا أو الفن فنًا.

إيثار الشكل العضوى Organic Form

إذن، يستحوذ على الشكل قبل المعنى.

وللناقـد هنا كتابات كثيرة يؤكد بها هـذا الرأى، انطلاقًا من أن إدراك حقائق الأشـياء فى جوهرهـا هو إدراك لأشـكالها. وهـذا الإدراك يصل إليـه الناقد عبر وقفـة تحليلية تتحقق بالتحليـل العلمى. وهو يضرب أمثلـة تعليمية كثيرة، لعل من أهمها ما ظهر فى مقالته الهامة (الصورة فى الفلسفة النقد)، وتنظيراته الهامة فى كتابه (قصة عقل) وبعض فصول كتابه (فى فلسفة النقد).

ومجمل رأى «زكى نجيب محمود» هنا هو ما يوجزه فى هذه السطور:

«ما يسـمى بالوحدة العضوية بين الأجـزاء التى تجعل كل جزء مؤثرًا أو متأثرًا ببقية الأجزاء جميعًا، هكذا الحال فى الكائن الحى، لا يسـتقل فيه عضو من سـائر الأعضاء، برغم أن لكل عضو منها وظيفته الخاصة، فلا

الرئتان تتنفسان بغير قلب، ولا القلب يضخ دمًا فى أوعيته بغير رئتين، ولا المعـدة والأمعـاء تفعل فعلها بغير دم وتنفس. وهكـذا ينبغى النظر إلى ما تنظر إليه من قصائد الشعر وروايات وتصوير ونحت وعمارة وموسيقى» (قصة عقل، ١٦٨).

فالعمليـة النقديـة ـ إذن ـ تتسـم بعدة سمات من أهمها أن يكون الشـكل هو المحور الرئيسى فيها، مع عدم إغفال الفردية والتجسيد فى العمل الفنى. وهو ما يتحدد أكثر عبر الفكر العلمى، وخلال منهج التحليل، تحليل الشـكل إلى أجزاء لفهم جمال هذا النص وسر قوته.

(٣) الأثر

ولا بأس من العودة ـ ثانية ـ لأهمية الأثر الأدبى لدى «زكى نجيب».

إن تعاملنا مع الشكل هو ما يجب التنبه إليه هنا؛ فاهتمام الناقد الأدبى بالنص لم يكن ليتأثر ـ كما يزعم فى بعض كتاباته ـ بـ «سبنجارن» فى كتابه ـ العلامة (النقد الجديد)، أو أن هذا التأثر لم يأت بشكل فوتوغرافى جامد.

وقد أشار فى كتابه (قشور ولباب) إلى أن لقاءه بالناقد الأمريكى «سبنجارن» كان بمثابـة نقطـة ابتـداء. ومع ذلك، فهـذه النقطة تكاثرت وتحولـت إلى نقاط، فمؤثر فعال، لا سيما حين التقى بنظرية النظم عند «عبد القاهر الجرجانى».. إلى غير ذلك مما كونه تكوينًا فنيًّا جديدًا.

ومهما يكن من درجة التأثر بالغير أو التغير بالوازع الذاتى لتكوين رؤية لناقد الأدب، فمـن المؤكد أن مفهـوم «زكى نجيب محمود»، عن أهمية الأثر الفنى، إنما كان نابعًـا مـن تفكيره الفلسـفى قبـل كل شيء. وقد مر بنا كيـف أنه فى معرض تقسـيمه لاتجاهات النقد، وتصنيفه لها بين نفسية واجتماعية وانطباعية، كان عليه

أن يتمهـل عند الاتجاه الرابع الـذى آثره، وهو الاتجاه الذى يولع بالأثر ويتوقف عنده ويجعل «النقد الأدبى مقصورًا على دراسة الأثر نفسه».

وهذا الاختيار يمر بمرحلتين اثنتين:

١- لا يجاوز هذا الأثر أو القطعة الأدبية إلا فى حالة واحدة، هى: «إذا كانت هـذه العوامل الخارجية أدوات لفهمها هى ووسـائل الإحاطة بدقائقها وتفصيلاتهـا» (فى فلسـفة النقـد ٢٢٣) فالنـص مرسـوم بتكوينه ولغته وعناصره الخاصة به.

والنص مغلق لا يفض مغاليقه برموز خارجية. غير أن هذه المحاولة قبـل أن تبدأ، لابد وأن تمـر بمرحلة جديدة تتعرف فيها على هذا النص. وهنا تبدأ المرحلة الأخرى، أو السابقة على المرحلة الثانية.

٢- لابـد «للناقد من قراءتين على أساسـين مختلفين، فقراءة أولى يتذوق بها، وإلى هنـا ليس هو بالناقد، لأنه ربما قرأ وتـذوق ووقف عند هذا الحكم لا يتكلم ولا يكتب. أما إذا هم بالكلام أو الكتابة ليعلل تذوقه، فها هنا تأتى قراءة ثانية لها على النحو الذى وقع» (فلسفة النقد، ٢٢٣).

وهنا تثور قضية أخرى تتعلق بطبيعة النقد الأدبى:

- أيكون ذاتيًّا أم موضوعيًّا؟
- أيكون فنًا أم يكون علمًا؟

ويتولى «زكى نجيب» الإجابة فيقول:

«لـو أراد الناقـد بعد قراءته الأولى التى تذوق بها القطعة الأدبية أن يحدثنا عما تذوق، فماذا عساه يقول؟..

يقـول كلامًـا آخر يعبر به عن حالة نفسـية أخرى خاصـة به، وعندئذ يكـون أديبًـا منتجًـا لـلأدب، لا ناقـدًا يحلل قطعـة أدبية. أو يقـول كلامًا يوضح به «لماذا» استحسـن ما استحسنه أو استهجن ما استهجنه، بحيث يجـيء الـكلام هنا مشـيرًا إلى شيء فى القطعة الأدبية نفسـها لا إلى شيء فى نفسه هو؟ (السابق، ٢٢).

وهنا، نواجه السؤال نفسه من جديد:

أين يقف «زكى نجيب محمود» من الناحيتين؟ إنه يقف ـ بالقطع ـ فى الناحية الأخرى، لأنها أصوب وأقرب إلى نهجه الفكرى.

ومرة أخرى تكتشـف أن فهم «زكى نجيب» للنص يخضع ـ أساسًـا ـ لفكره الفلسـفى ومنهجـه النقدى فى آن واحد.. أنـه يجاوز القارئ العـادى إلى القارئ المثقف إلى الناقد الذى يسـتفيد من فهمه الفلسفى الخاص، فيعاود الصعود فوق التصورات النظرية التى يبنى عليها أحكامه الأدبية.

وهو ما نصل به إلى تصور آخر لإحدى أدوات ناقد الأدب.

(٤) اللفظة

إن فهم «زكى نجيب» لموقع اللفظ وموقفه يصل إلى درجة عالية من الأهمية.

وقـد مر بنـا كيـف أن «الجرجانـى» (أهم مؤثـرات «زكى نجيـب») كان قد أولى عنايـة بالغـة للفظة من حيـث موضعها فى التركيب اللغـوى، وكيف أنه إذا أريـد بحث المعنى الكلى أو حتى الجزئـى لابد من النظر إلى «النحو» الذى يقيم الروابط بين الكلمات فى التراكيب اللغوية، فإذا هى تأخذ نسقًا معينًا.

أيضًا مر بنا كيف أن (الوضعية المنطقية) أولت عناية بالغة للفظة ودقة وضعها فى النسق الفكرى (أو الأدبى).

والواقع أن «زكى نجيب محمود» لقى هجومًا عنيفًا لاهتمامه الكثير بالألفاظ وتحليلها برغم أنه يكاد يكون هو (ناقد الأدب) الوحيد فى جيله الذى عول كثيرًا على استخدام اللفظة، وراح ـ دون سواه ـ ينتفع بما جاء به «الجرجانى» فى القرن الخامس الهجرى.

ومن هنا، جاء الاهتمام باللفظ ليزيد من خصوصية تجربته فى النقد الأدبى ولدينا ثروة وافرة فى ثلاثيته ـ (مع الشعراء) و(قشور ولباب) و(فى فلسفة النقد) ـ فضلًا عن جهوده الكبيرة فى مجال نقد الفكر.

وعلى أية حال، فإن «زكى نجيب» حدد موقفه فى نقد الأدب من خلال اهتمامه الجم باللفظ عبر أنظمة لغوية فنية مؤداها أن اللغة ـ لا الأشياء ـ مدار النظر. يقول فى (قصة عقل) فى معرض حديثه عن أهمية اللغة بعد ضرب الأمثلة:

> **«من منطلق التركيب اللغوى ذاته يستطيع الباحث أن يعلم مقدمًا أهو تركيب صالح للتحدث عن واقع للطبيعة حديثًا ذا معنى؟ أهو تركيب إذا ما حللناه وجدناه غير منطوٍ على دلالة؟» (١١٥).**

وإذ يشير إلى دورين للغة: خارجى وداخلى: فى أحدهما تستخدم اللغة لتشير برموزها إلى العالم الخارجى، وأما فى المجال الآخر فتستخدم اللغة، لا لتشير إلى خارج، بل لتحرك فى الإنسان انفعالًا أو عاطفة، أو لتقيم فى داخل المتلقى بناءً ذهنيًّا خالصًا ليس من شأنه أن يكتسب معناه ودلالته من مقابلته مع كائنات العالم الخارجى.

وإذا كان (ناقد الفكر) كرر ذلك كثيرًا، فإن (ناقد الأدب) لم يتردد فى أن يعيد ذلك أكثر من مرة، وعبر خطوط نظرية وتطبيقية كثيرة. ففى تعرضه لنقد الشعر بلور خبرته اللغوية، فرأى أنها ترى فى اللفظة وسيلة وهدفًا معًا، يقول:

«إن وسـيلة الشعر، والتى هى اللفظ، هى فى الوقت نفسه هدفه الأول والأهـم، يقـف الشـاعر عند لفظة.. ويسـأل نفسـه: كيف اسـتخرج من جوف هذا اللفظ عبقريته فى جرس النغم» (مع الشعراء، ١٩٢).

وكثيرًا ما ردد «زكى نجيب محمود» أن الشعر لا معنى له، مؤثرًا تحليل اللفظة وفهمها. يقول:

«إن الفـن ليـس لـه (معنـى) ولا ينبغـى أن يكـون لـه» (مع الشـعراء ١٦٥).

ويزيد الأمر توضيحًا حين يضيف:

«الكلمة من كلمات اللغة (تعنى) شيئًا حين تكون اسمًا يسمى فردًا من أفراد العالم الخارجى، والعبارة من عبارات اللغة (تعنى) حين تجيء مقابلة لواقعـة من وقائع العالم، فكلمة (النيل) ذات (معنى) لأن هنالك الشيء ـ الفرد ـ الذى جاءت هذه الكلمة لتشـير إليه وتنوب عنه فى التخاطب بين الناس...».

إلى غـير ذلك مما يمثل فصل (الشـعر لا ينبئ) فى هـذا الكتاب تمثيلًا صحيحًا لاستخدام الناقد للكلمة ومعرفته بأسرارها قبل أن يصل إلى المعنى أو يبدأ به.

بيد أن هذا لا ينفى أن «زكى نجيب» يرفض المعنى على إطلاقه، وإنما يرفض المعنى الذى لا ينطبق مفهومه مع اللفظة فى سياقها اللغوى.

فإذا اتفقنا على أن الجانب العقلى له وسائله وطرائقه، فيجب أن تتفق، أيضًا، عـلى أن الجانـب الأدبى (الشـعر أو الفن) لـه خصائصه وسـماته. وبمعنى آخر، فإن الجانب العقلى جانب عام مشـترك بين الناس، فى حين أن الجانب الوجدانى فـردى خالص، وهـو ما يعود عنـده إلى أن «العقل يطلب أن تقـام البراهين على

كل فكـرة يتقدم بها صاحبها إلى الناس، وأما الوجدان فيقبل ما يقبله ويرفض ما يرفضه بلا برهان» (قصة عقل ١٨٤).

ويكون على الناقد عنده أن ينظر إلى الأمور (بالعقل الخالص)، فى حين يكون واعيًا لأسرار العمل الفنى وفرديته وخصوصيته.

وبهـذا المعنـى، نفسر سبب اهتـمام «زكـى نجيـب محمـود» لترجمـة مقدمة «وردزورث» فى نهايـة الثلاثينيـات (١٩٣٧)، والاهتمام فلسـفيًا وإبداعيًا بعديد من أفكار «الفارابى» و«ابن سينا» و«الآمدى».. وغيرهم.

وليس الجمع بين شـاعر إنجليزى من القرن التاسـع عشر ومفكر عربى قبل ذلك بقرون عديدة ليخلو من مصادفة فى رأس (ناقد الأدب) عند «زكى نجيب». ففـى حين أن اللفظة عند «وردزورث» يجب أن تكون من حياتنا، وأن تركز على الجانب النفسـى فى سياقها الشعرى لأن لكل لفظة جانبيْن، فلها الدلالة المنطقية التى تشير بها إلى الأشياء، ولها كذلك الغزارة النفسية. وعلى هذا الجانب النفسى يرتكز الشـعر» (مع الشعراء ١٩٠)، فإن الشعر عند «ابن سينا» هو كل ما تذعن له النفس، بل إن «ابن سـينا» يرى أن وسيلة الشـعر فى الإقناع هى التخيل، وقد لاحـظ البعض أن الـذى يجمع بـين رأى «الفارابى» و«ابن سـينا» والفكرة التى ذهـب إليهـا «زكى نجيب محمود» إنما هـو الاعتماد على اللغـة فى القصيدة وبيان الطريقة غير العقلانية التى تؤثر بها هذه اللغة برغم أن كلا من «الفارابى» و«ابن سـينا» يجعل الشعر ضمن المقولات المنطقية (عبد الرحيم محمد الكردى، الأدب بين المعقول واللامعقول.. فى مؤتمر دمياط، السابق).

بيد أننا لابد وأن نشير بسرعة إلى أن اللفظة عند «زكى نجيب» ـ برغم ذلك ـ لا تدل على نفسها بنفسها، وإنما بمكانها فى السياق، أو بمنطوق «الجرجانى»: «وحسـن ملاءمة معناها لمعانى جاراتها وفضل مؤانساتها لأخواتها»، مما يشير فى

التحليل الأخير إلى أن «زكى نجيب» بالغ أحيانًا فى أهمية اللفظة إلى الدرجة التى لم يهتم معها بالمعنى من حيث هو معنى، مرتبط بحركة المجتمع ودال عليه، اللهم إلا إذا كان نتيجة لتحليل اللفظ تحليلًا داخليًّا.

وهـذا الغلو أحيانًا هو الذى دفع به بعيدًا إلى تخوم (العقل الخالص)، وهو ما أوقعه فى عديد من المعارك الأدبية.

الفصل الرابع المعارك الأدبية

لا يمكن أن نشير إلى المساجلات أو المعارك الأدبية التى دخلها «زكى نجيب محمـود» دون أن نتذكر الخط الفكرى العام له، وما يؤدى إليه.. وهو الخط الذى يبدأ من منبع بعينه وينتهى إلى مصب معروف.

فـإذا تخيلنا أن المسـافة بين المنبـع والمصب تمثل خطًّا متصـلًا، فإننا سرعان ما ندرك أن هذا الخط يبدأ من منهج العلم ويصب فى تيار التنوير.

ففى العلم تضطرم أمواج العقل والتحليل.

ومع التنوير تتباين أمواج دفع الجهل والكشف عن الخرافة.

ولا يعنى هذا أن المسـافة الممتدة بين المنبـع والمصب تحول دون وصول التيار الأول كـما هـو، وإنما يتوحد المعنـى الأول لكل منهما ـ المنبـع والمصب ـ فى قيمة واحدة، تتخذ من منهج التحليل أداة، ومن السـعى إلى تنبيه العقول والهبوط إلى المجتمع هدفًا.

ومن هنا يبرز دور عديد من المؤثرات الأولى وعلاقتها بسعيه إلى عملية التنوير فى المجتمع عبر هذه المعارك التى دفع إليها، فـ «سبنجارن» على سبيل المثال، أهم

من عرفه فى مجال «النقد الجديد، لديه لمحات نقدية يختلط فيها التطور التاريخى بعصر النهضة فى الغرب، و«سبنجارن» هذا ـ فى نقده ـ رفض الانطباعية بقدر دعوته إلى النقد الشكلى.

ومن هنا، أيضًا كان دور الوضعية المنطقية منذ البداية، حيث مثلت منهجًا عمليًّا سواء على مستوى تحليل المعانى ووضوحها والوصول منها إلى الحقيقة، أو فى تحليل اللغة على اعتبار أنها أهم ملامح فلسفته التى تلعب دورها المأمول فى المجتمع.

بيد أن ثمة عاملًا حال بين التواؤم بين فكر صاحب المنهج العلمى والمجتمع الذى يعيش فيه. وهذا العامل يتمثل فى التوق الذى عرف به «زكى نجيب محمود» إلى إحداث تأثير فى الأفكار حوله والتمسك بأدوات منهج التحليل العلمى فى مواجهة مجتمع ما زال يعانى كثيرًا من صور الجمود، وخاصة ـ إن هذا المجتمع ـ ذا التطور البطيء تعددت فيه الأطراف التى عرفت ألوانًا من التأثير الاجتماعى والتحصيل العلمى.

كان على «زكى نجيب» أن يتمسك بمنهجه الذى يولع بتحليل المعنى تحليلًا لا يجعل للوصول إليه غير مقياس واحد، هو مقياس الحواس. وفى الجانب الآخر، فإن تعدد التيارات الفكرية وتباينها كان لابد أن تغاير منهج «زكى نجيب» تغايرًا كاملًا.

أضف إلى (منطقية) «زكى نجيب» المناخ الجديد الذى عاش فيه. وهو يختلف تمامًا عن المناخ الذى عاش فيه الرواد فى بدايات هذا القرن، وربما حتى منتصفه، إذ استطاع «طه حسين» و«العقاد» وغيرهما صك أسماع الجميع بأفكارهما، فى حين لم يتمتع مناخ الخمسينات والستينيات بهذا القدر من الحرية والوضوح، فتحول «طه حسين» من التمرد إلى المهادنة، و«العقاد» من الغضب إلى الصمت،

وراح «زكى نجيب محمود» يغرق نفسه أكثر فى تحليله العلمى الذى يتخذ من العقل سمة إجرائية محايدة، وهو ما كان يتواءم أكثر من المناخ الجديد فى النصف الثانى من هذا القرن.

ويؤكد ذلك، أننا نستطيع أن نعيد رصد كتابات «زكى نجيب محمود» الثائرة - على حد قوله لنكتشف أنها لم تتعد السنوات التى كتبت فيها (انظر كتابه: الثورة على الأبواب)، وهو ما يمكن القول معه أن «زكى نجيب محمود» انضم إلى أولئك الليبراليين الذين لا يسعون لغير الإصلاح كرد فعل للواقع الرديء فى السنوات السابقة على ثورة ١٩٥٢.

معنى ذلك، فإن اللحظة النادرة التى اكتشف فيها فلسفة (الوضعية المنطقية) فى ربيع ١٩٤٦ - على حد قوله - هى اللحظة التى تلخص استجابته الفكرية للواقع من حوله، وهى الفلسفة التى يلخصها فيما بعد اعترافه الذى ردده كثيرًا من أن هذه الوضعية المنطقية (أقرب الاتجاهات الفلسفية إلى جانب العلم وجانب العقل من الحضارة الراهنة).

واستطرادًا لذلك، فإن مجتمع ثورة ١٩٥٢ كان مجتمعًا «أبويًا» إلى حد كبير وجد فيه «زكى نجيب محمود» فرصة سانحة للتوقف عند معالم «الوضعية المنطقية» بتلمس التحليل الذى لا يعنيه - خلاله - غير الأداة، فلا المعنى يهتم به فى كثير، ولا الدلالة التى تربط الواقع بما حوله فى شيء.

نشير لهذا كله ليفسر لنا دلالة الموقف الملتبس لـ «زكى نجيب محمود» فى علاقته مع غيره أثناء المعارك الأدبية. وهذا الموقف ابتعد فيه عن السياسة بقدر ما اقترب من فلسفة (الوضعية المنطقية) المحايدة. فقد تعامل مع القضايا السياسية والاجتماعية بشكل معيارى، أى بشكل محايد لا يهمه فيها القضايا الواقعية، كما أنه لا ينغمس فيما سمى بالالتزام.

نخلص من ذلك كله أن العلم (بمعناه المحدد) كان الجزء المشترك بين عديد من المؤثرات التى كونت موقفه فى النقد الأدبى. وكان هو الجذر الوحيد الذى غلب عليه التحليل المعنى بالقضايا المنطقية فى فهم ما يقوله الآخرون.

بل يمكن القول والمجازفة فى إبداء الرأى هنا حين تقرر أن الغلو فى قيمة العلم، وسيادة العقل، كانا المحرك الأول والوحيد لديه.

يمكن التعرف على ذلك عبر القضايا التالية:

(١) العقل لا الذوق

تعد المعركة بين «زكى نجيب محمود» و«محمد مندور» تشخيصًا فريدًا لهذا الصراع بين منهجين من مناهج النقد، الأول ينتصر فيها للعقل، والآخر للذوق.

وهى معركة قديمة فى تراثنا النقدى. وإذا كانت قد اتخذت شكل المعركة الأدبية، فإنها عكست ـ قديمًا ـ الصراع بين المدارس المتباينة «يمكن أن نلاحظ فى جانب العقل الآمدى «الموازنة» وأبو الحسن الجرجانى «الوساطة»، وفى جانب الذوق ابن قتيبة «الشعر والشعراء» وقدامة «نقد الشعر»» ففى الجانب الأول اهتمام كبير بتقاليد اللغويين الذين اعتمدوا الفروق، وفى الجانب الآخر تقاليد النقاد الذين رأوا أن النقد ثقافة وليس حسًا فنيًّا وحسب (انظر للمزيد: الطليعة ٦/ ١٩٧٥).

وعلى هذا النحو، فإن رصد هذه المعركة، يرينا أنها تنتمى إلى المدارس المتباينة فى التراث العربى وإن بدا التأثر بعديد من المناهج الأدبية والفلسفية فى الغرب مما لا يمكن إنكاره، فعرف فى جانب «زكى نجيب محمود»، وعرف فى الجانب الآخر «محمد مندور» و«على أدهم» وإلى حد ما «أحمد ضيف» و«طه إبراهيم».

ويجب الإسراع هنا بالقول إن تأثر «مندور» بالغرب وخاصة فى مجال تحليل الأسلوب تحليلًا لغويًا مستندًا على الذوق الشخصى المتمرن نجده لدى هذا الناقد أكثر من المعاصرين له، والذين يقفون فى نفس الجانب، إذ تأثر «مندور» أكثر من غيره بـ «جوستاف لانسون» و«دى سوسير» بينما اقترب «على أدهم» ـ على سبيل المثال ـ من التاريخ وتاريخ النقد وعلم النفس، وإن لم يتعمق كثيرًا فى هذا الاتجاه الذى يخضع فى نهاية الأمر للبصيرة أكثر من الحس والبصر.

وعلى أية حال، يمكن التعرف على منهج «مندور» من عديد من كتاباته: (انظر منهج البحث فى الأدب واللغة لكل من «جوستاف لانسون» و«أنطون ماييه» والنقد المنهجى عند العرب، فى الميزان الجديد)، فهو فى ترجمته الأولى يهاجم ويلوم الفلاسفة مشيرًا إلى أن «لانسون» «يدعونا إلى ألا نأخذ من العلوم الرياضية خططها.. بل روحها» (١٢٨)، وخاصة أن لانسون يعيد النقد بوضوح إلى الذوق، وهو ما يقترب بنا أكثر من منهج النقد التأثرى (٣٦، ١٩)، وهو ما نجد تطبيقًا له فى كتابيه الآخرين (النقد المنهجى).. و(الميزان الجديد) حيث إن الرجل الفطرى يستطيع بإحساسه أن يخلق جمال الشعر. وهو لذلك ليس فى حاجة إلى عقل مكون ناضج فى أطروحته فى النقد المنهجى. ثم يغلو فى ذلك فى بقية أعماله التالية بما لا يدع مجالًا للشك فى علاقة النقد بالضمائر والذوق وليس بالعقل والعلوم الأخرى.

ويمكن أن نرى فى «على أدهم» امتدادًا له، وهو ما نجده بوضوح فى كتابه (على هامش الأدب والنقد) بما يعزز قول «مندور» وتطبيقاته فى تطوير الوعى النقدى وممارسته.

وهذه المواقف التى أوشكت أن تكون تيارًا ظاهرًا ذا خطر من وجهة نظر «زكى نجيب محمود» دفعت به إلى التصدى لها من وجهة نظر فلسفية خالصة

ترتبـط بالوضعية المنطقية من حيث استخدام منهجهـا، وهو ما تمثل فى أكثر من معركة كان طرفاها «زكى نجيب» من ناحية و«محمد مندور» من ناحية أخرى.

وقد تحددت المعركة بينهما فى هذا السؤال:

هل يكون النقد الأدبى للذوق أو العقل؟

ومنذ البداية يشـير «زكى نجيب محمـود» فى مقالته الأولى ضد خصمه إلى أن «مندور» يضع للذوق أسبابًا، مستدركًا أن النقد المنهجى لا يكون إلا «لرجل نما تفكيره فاستطاع أن يخضع ذوقه لنظر العقل» (قشور ولباب، ص٥٧)، فى حين أن «زكـى نجيب» يرى أنه يختلف مع «منـدور» انطلاقًا من أنه يكاد لا يفهم منه حين يشير إلى:

«أننى لا أكاد أفهم عنه حين يشـترط للذوق أسـبابًا، ولا حين يطالبنا بإخضـاع الذوق لنظر العقل والأسـباب والنظر العقـلى لا يكونان إلا فى التحليـل الموضوعـى. فأنـت يا سـيدى بين أمريـن: إما أن يكـون الحكم للذوق وإما أن يكون للعقل بنظره وأسبابه، فأيهما تختار»؟ (٥٧).

وقبل أن يترك الرد لـ «مندور» يجيب هو نفسه:

«إنـما تبدأ عمليـة النقد الفنى بعد أن تنتهى مرحلـة التذوق، فالتذوق يأتـى أولًا، ثم يعقبه تحليـل - إذا أمكن - للعناصر الموضوعية التى أثارت هـذا التـذوق، وهـذا التحليـل الموضوعى هـو المعرفة، وهـو النقد بأدق معنـاه، ولـو وقفت عنـد مرحلة التذوق لـما نطقت بكلمة واحـدة، بل لما كنت شيئًا على الإطلاق بالنسبة إلى سواك» (٦٠).

وحين يرى «مندور» أن الشـعر لا يحتاج إلى معرفة كبيرة بالحياة، بل ربما كان «الجهل بها أكثر مواتاة له»، يعود «زكى نجيب» ليقول مستنكرًا:

«أية حياة تريد يا سيدى، هذه التى لا يحتاج الشعر إلى معرفة كبيرة بها؟ ما دمت لم تعمد إلى تحديد، فأنت بالطبع إنما تريد الكلمة على إطلاقها».. إلخ.

وهذا يعنى فى حد ذاته العودة بـ «زكى نجيب» إلى العلم وليس إنكاره، والتشبث به فى الإبداع وليس بالسذاجة، وإذا كان «وردزورث» لم يصدر فى شعره (الساذج) «إلا عن اطلاع واسع» (٦١) فهو ما دعا البعض ليشير إليه بالمديح، لأن شعره أكد أنه كان أكثر من غيره اطلاعًا فى عصره.

وفى رد «مندور» على «زكى نجيب» راح يشير إلى أنه ـ أى «زكى» ـ أخذ الحقائق الإنسانية العامة «على نحو مسرف فى التبسيط». وراح «مندور» يستشهد من جديد بكتابه المترجم عن «لانسون». وينقل منه الفقرات الطويلة ليدلل منها على أن الذوق الذى يعتد به هو الذوق المدرب المصقول «بطول الممارسة لقراءة النصوص الأدبية وفهمها وتحليلها.. بل وتبرره نظرات العقل القائمة على التفكير السليم والمعرفة الدقيقة» وقد انتهى «مندور» بالتدليل على هذا إلى قضية أخرى تعد من صلب تفكير «زكى نجيب»، وهى قضية وجوب قيام النقد كعلم ورفضه لقول «مندور» أن النقد «ليس علمًا، وإن وجب أن نأخذ فيه بروح العلم» مستنكرًا تعريف «زكى نجيب» للعلم، دهشًا من التفرقة بين العلم وروحه، رافضًا كثيرًا مما جاء به «زكى نجيب».

ورغم أن «زكى نجيب» لم يرد مباشرة على حجج «مندور» وتحليله لقضيتى الذوق والعلم، فإنه انتظر صدور كتاب آخر حينئذ لعلى أدهم بعنوان (على هامش الأدب والنقد) ليعاود تأكيد رأيه فى وجوب اعتماد النقد الأدبى على العقل دون الذوق.

وبعد أن راح يعمم الخطاب على كل ما يعتمد الذوق من مناهج النقد تمهل عند تحليل وتحديد ألفاظ «فن» و «علم» و «ذوق» و «عقل». وبعد أن يسهب كثيرًا فى التحليل، وضرب الأمثلة، والإشارة إلى ترجمة «لانسون»، التى سبق وأن أشار إليها «مندور» راح يفرق بين قراءة قصيدة ما كخطوة أولى للتذوق لدى القارئ وقراءة الناقد، وهذه قراءة أخرى، فلا مندوحة أمامه غير خطوة ما بعد قراءة التذوق، خطوة هى وحدها التى تحول القارئ إلى ناقد، فصلها على هذا النحو:

«إن تسأل نفسك ماذا فى هذه القصيدة من العوامل الموضوعية التى أثارت فى نفسى هذا الشعور أو ذاك؟ وقد ينتهى بك البحث ـ مثلًا ـ إلى أن اختيار الشاعر للبحر الطويل جاء موفقًا لأنه يناسب موضوعه فأحدث ما أراد أن يحدثه من أثر فى نفس القارئ أو السامع، أو إلى أن كثرة الراءات فى هذا البيت جعلته جميلًا، وكثرة السينات والصادات فى ذاك.. لكن هذه وأشباهها قواعد عامة، فكأنك تقول: كل بيت يصف خرير الماء ويكثر فيه الراءات فهو جميل.. أنت هنا لا تنقل إلينا عناصر تجتمع فتكون موقفًا فريدًا لا يتكرر، بل تحدثنا عن قواعد عامة تتكرر فى كل حالة شبيهة بالحالة التى أنت بصدد تحليلها. وما دامت فى مجال التعميم فأنت عالم. وإذا فالنقد علم. ثم يقتضيك المنطق ـ أى العقل ـ إلا تناقض ما تقوله فى موضع ما: إن البحر الطويل يناسب التعبير عن الحزن لأنه بطيء والحزين بطيء الحركات والكلمات، ثم تناقض ذلك فى موضع آخر وتزعم لنا أن البحر الطويل لا يناسب الحزن.. وإن كان هذا فهكذا أنت تصدر فيما تقول عن عقل..» (قشور ولباب ص٩١، ٩٢).

إلى آخر ما يدلل به «زكى نجيب» من أن النقد لديه لا يأتى مع القراءة الأولى، بل مع القراءة الثانية، فإذا كانت القراءة الأولى تخاطب (الذوق)، ومن ثم يكون القبول أو الرضى أو الرفض أو السخط، فإن القراءة الثانية تخاطب (العقل) من ثم يكون القبول والرضا والرفض والسخط، ولكن بعد التعليل والتحليل وفهم العناصر الداخلية فى بناء الجسم الأدبى، وهذه كلها كما يقول فى سطر مفيد:

(ضروب من فاعلية «العقل» ولا دخل فيها للذوق) (قصة عقل ١٦١).

(٢) العقل لا الأداء النفسي

وربما كانت أكثر معارك «زكى نجيب محمود» عنفًا وغلوا فى قيمة العقل حين بدأ ناقدًا فى افتتاحية مجلة (الثقافة) فى ١٥ من أكتوبر ١٩٥١ فى نقده لكتاب «أنور المعداوى» بعنوان: نماذج فنية من الأدب والنقد.

ويلاحظ أن «زكى نجيب» هنا، برغم استهلاله الناعم عن صداقته للناقد صاحب الكتاب، وإعجابه به وهو يدعو للثورة ويحث عليها، فإنه لا يلبث أن يشن عليه هجوما حادا. فهو بعد أن يعلن عن فراغ حياتنا الفكرية كلها من «أصالة خالقة» يصل بسرعة إلى المؤلف ـ «المعداوى» ـ الذى يدعو إلى تقسيم الأدباء إلى شيوخ وشبان، ويسمى «زكى نجيب» ذلك (بدعة)، ويدلل بأن أدباء الابتداع فى الأدب الإنجليزى فى أول القرن التاسع عشر ـ مثلًا ـ كانوا فى مجرى الأدب شبابًا نضرًا تتفجر الحياة الجديدة من سطورهم. ويضرب مثالًا «وردزورث» و«كوليريدج» اللذين كانا شبابًا لكنهما خلقا كل شيء كالشيوخ.

وبعـد أن يلمـح إلى صغـر سـن «المعـداوى» بـما يشـبه السـخرية «لم يتخط الثلاثين»، يصرح ـ بشـكل أكثر إيلامًا ـ إلى أن كتاب هذا الشـاب يخلو من تلك النـماذج التى وعد بها كذلك يخلو من الشـخصيات التى لم تكن ـ كشـخصيات الإبـداع ـ مـن لحـم ودم تنطـق وتتحـرك، وراح يمعـن فى الهجـوم الموجع على المعـداوى، فهو لا يعرف غير المقالة الأدبية، والمقالـة «حيلة العاجز»، ونحن لا نحـب للجيـل الجديد أن يفهم كذبًـا، أن كتابه يحتوى على (نـماذج) لما ينبغى أن يكون عليه الأدب الجديد.

وتصـل السـخرية بالكاتـب إلى أقصاها حين يعلن أن مـا كتبه فى كتابه لا يعـدو أن يكون «فتات الموائد»، فهى لا تزيـد على أن تكون تعليقًا على رجل أو كتاب.

وعـلى هذا النحو، يمضى زكـى نجيب غاضبًا عاصفًـا، لا يرضيه ما كتبه المعـداوى شـكلًا أو مضمونًا، ويصـل غضبه إلى أقصاه حين يختـم مقالته بما بدأه:

(إنه ـ أى المعداوى ليس بالثائر كما رجونا لشـبابه الطموح أن يكون، إنـه لا يزال يسـير على النهـج الذى لابد مـن الثورة الحقيقية على أسسـه وأوضاعه، إنه لا «يخلق» جديدًا على نحو ما يخلق الأدباء).

ولا نحتـار طويـلًا أمـام هذه الثـورة من جانب «زكـى نجيـب»، إذ يبدو أن هـذا الموقـف منـه كان يعود، وهو مـا لم يصرح بـه، إلى النهج النقـدى لصاحب (النـماذج)، وهو منهج يعيد بعض المحاولات السـابقة، إذ يُعد امتدادًا ـ بشـكل مـا ـ لجماعة الديـوان وجماعة أبوللو والمازنى، وبتأثير ما مـن «مندور» و«العقاد» و«أمين الخولى»، وإلى حد كبير بكروتشـه و«سارتر» كما ظهر فى كتابه التالى (على

محمود طه) (انظر المزيد فى كتاب د. «على شلش» عن «المعداوى»، سلسلة نقاد الأدب هيئة الكتاب ١٩٩٠ ص ص٩٨، ٩٩).

والحاصل أن «زكى نجيب محمود» فى ذلك الوقت كان قريب التعرف على (الوضعية المنطقية) شديد التأثر بها، يأخذ نفسه بمبادئها بقسوة شديدة، ولا يرى غير «المنطق الرياضى أداة للتحليل والوضعية المنطقية مذهبًا» وهو ما نجده واضحًا أشد الوضوح فى هذا الكتاب (المنطق الوضعى).

وباختصار، فإن «زكى نجيب محمود» كان يرتدى مسوح التمرد فى الظاهر، ويخفى حماسه الفائق للعقل المنطقى فى الباطن.

وهذا الفهم المنطقى للأمور كان يحول بينه وبين فهم (الأداء النفسى) أو الاقتراب منه، وهو ما لاحظه د. «على شلش» فى ردِّه على «المعداوى»، ثم رد «المعداوى» شديد الغضب على زكى نجيب، معلنًا ـ فى نهاية ما كتبه من رد ـ أنه سيخلق مذهبًا أدبيًا جديدًا فى النقد الأدبى، وهو ما حاوله بالفعل فيما بعد.

(٣) العقل لا الأيديولوجيا

والغلو فى إعلاء قيمة المنطق على ما عداه، بدا فيه العقل أداة معيارية محايدة، وهو ما دفع به ـ فى مرة ثالثة ـ إلى الاختلاف مع أكثر الناس اختلافًا معه، ونقصد بهم أصحاب التيار الماركسى فى الخمسينيات من هذا القرن.

ومن الملاحظ أن درجة الخلاف بدأت لأول مرة أثناء رد «محمود أمين العالم» ـ أهم رموز التيار الماركسى حينئذ ـ على «زكى نجيب محمود»، وكان هذا الأخير قد كتب مقالته (المدرك الحسى) فى مجلة علم النفس التى صدرت أول فبراير عام

١٩٥٠، وراح فيها يعرض مفردات الفلسفة التى اعتنقها ـ الوضعية المنطقية ـ خلال تلخيص جاف صارم جدًّا، فراح «محمود أمين العالم» يرد ناكرًا غلو هذه الفلسفة فى تحليل قيم الدين والأخلاق.. إلى غير ذلك، عبر منظار (الاستدلال) الجاف، وإنكار المضامين الحقيقية فى المعرفة العلمية، ويهاجم بغير هوادة هذه الفلسفة.

وكان أهم ما قاله العالم أن هذه الفلسفة ترتكب خطأ فاحشًا بالتعامل مع القضايا بالحس دون الاهتمام ببقية ظواهر المجتمع، فهى «بإصرارها على الدقة الداخلية لقضايا التعبير وبوقوفها عند حدود المعطيات الحسية إنما تقيم مذهبًا ميتافيزيائيا ذاتيًا يقصر عن مواجهة الظواهر العلمية إن لم يكن يلغيها. ولا يستطيع أن يقدم لنا شيئًا عن الحقيقة القائمة فيما وراء المدرك الحسى المباشر».

المهم أن العالم تعرض لفلسفة «زكى نجيب» كثيرًا فيما بعد، غير أنه يلاحظ أن رده الهادئ عليه تطور مع السنوات من الرد العنيف الحاد إلى الرد الهادئ المقنع، وهو تطور يعكس تبلور الفكر الماركسى منذ الخمسينيات حتى اليوم، ويمنح تشخيصًا فريدًا لتطور هذا الفكر، وقد بدت درجة الرد علية خاصة فى كتاباته التالية حيث اضطر أن يرد على مقالة أخرى لـ «زكى نجيب محمود» بعنوان (ثورة فى الفلسفة الحديثة) فى عدد (المجلة) أبريل ١٩٥٧، والملاحظة العامة على مقالة «زكى نجيب» ورد العالم هنا، أنه فى حين كان يسعى زكى نجيب لينال من موقف الآخرين فكريًا (كما حدث مع «مندور» و«المعداوى») ويصعد هجومه بالمنطق والحجة، فإن الآخرين أصبحوا البادئين فى الهجوم على هذه القمة الفكرية الباردة، المحايدة، كما رأوها. وهذا إن دل على تربع الفكر العقلى المنطقى عند زكى نجيب عند قمة التعبير، فهو يدل من ناحية أخرى ـ وهذا هو المهم ـ على تنافى ما جاء به بالمناخ الفكرى الذى شهدته مصر فى

الخمسينيات، وبوجه خاص فى النصف الأول من الستينيات، حين كانت الأيديولوجية الماركسية بتياراتها الثلاثة: التقليدية والإسلامية والغربية تشهد ازدهارًا صاعدًا، وهو الازدهار الذى بدا فيه «زكى نجيب محمود» معزولًا أو شبه معزول عن التغييرات الجديدة التى كان يموج بها المناخ الرسمي أو الفكرى.

وعلى أية حال، فإن «زكى نجيب محمود» فى كل هذا لم يكن ليخرج عن الإطار العام لمنهجه الفكرى الذى جعله يزداد تشبثًا أكثر (بالوضعية المنطقية) ـ أو التجريبية العلمية ـ يفصل المادة المراد تحليلها عن مضمونها، ففى مايو ١٩٥٧ كتب يقول:

«يجب فصل المادة الفكرية المراد تحليلها عن مضمونها. وحيث يكون المجال مجال الحديث عن العالم وحقائقه فليس للفيلسوف أن ينبس ببنت شفة، أما عمل الفيلسوف المعاصر فهو العبارات العلمية».

وقد رد أمين العالم فى عدد (الرسالة الجديدة)، مايو عام ١٩٥٧ قائلًا:

«إن موضوع الخلاف بيننا. هو أننى أرى أن هذه ليست الفلسفة المعاصرة، وإنما هى تمثل ـ فحسب ـ جانبًا ضيقًا للغاية من الفكر الفلسفى المعاصر، يعبر عنه حفنة من المفكرين فى أمريكا وانجلترا، ولا تكاد تتنفس منه نبضة صادقة واحدة عما فى حياتنا الإنسانية المعاصرة من إيجابية وجهود مبذولة من أجل التقدم».

وكلما اقترب العالم من دائرة (الوضعية المنطقية) اتسعت دائرة الخلاف أكثر. يقول:

«إنها ـ أى فلسفة «زكى نجيب محمود» ـ باسم الدفاع عن العلم تقول له اترك العلم والعلماء، وباسم نبذ الميتافيزقيا والغيبيات تقول له دعك من المبادئ العامة والنظرات الشاملة والسعى وراء الحقيقية الواحدة، وباسم الصدق تقول له دعك من الوقائع فى العالم الخارجى، ولتعكف على تحليل اللغة التى تعبر عن هذه الوقائع».

«ولهذا تمامًا يستحيل العالم الطبيعى والإنسانى على السواء إلى طائفة من العناصر غير المترابطة التى لا يجمعها نسق موحد، ولا يدفق فى كيانها مفهوم عام ولهذا تمامًا تتساقط المبادئ العامة والمفاهيم الشاملة التى اكتسبتها الإنسانية خلال تمرسها الطويل بالحياة، وخلال نضالها من أجل المعرفة والتقدم. وبهذا تمامًا لا يكون ثمة موجود حقيقى إلا ما هو جزئى محسوس.

وبهذا تمامًا ينعزل الفيلسوف عن حياته وعن حياتنا، عن مجتمعه وعن مجتمعنا الإنسانى، عن المشاركة الفعالة المثمرة فى موكب الحياة، وتصبح فلسفته أدراجًا خشبية محشوة بالعمليات المنطقية الشكلية التى لا دلالة لها».

ويلتقط العالم عديدًا من الأمثلة التى جاء بها «زكى نجيب محمود». ويعود للرد عليها بنفس الحماس فيضيف:

«إن منهج التحليل الخالص يعزل الظواهر عن سياقها الحى».

والمقالة طويلة جدًّا لا يتسع المقام لشرحها أو نقلها كلها.. على أية حال، كان على «زكى نجيب» أن يعاود المدافعة عن منهجه الوضعى بما سبق أن ردده طويلًا من أنه رجل فكر لا يعنيه غير «التمييز» بين الفكرة الصائبة والفكرة الخاطئة،

وكان على العالم أن يعاود الدفاع عن منطقه الأيديولوجى من أن رجل الفكر يجب ألا يسعى بفلسفته لتأكيد عدم وجود «حقيقة موضوعية»، أو مبادئ عامة، أو قوانين عامة، أو قيم عامة.. إلخ».

كان الخلاف هائلًا بين عقل معيارى وعقل أيديولوجى.

وحين تطوع البعض فأرسل إلى «الرسالة الجديدة» رادًا على العالم ومدافعًا عن الوضعية المنطقية (يونيو ١٩٥٧) عاد العالم ـ فى نفس العدد ـ ليزيد الهجوم على هذه «المدرسة الفلسفية فى أروقتنا الجامعية، فضلًا عن إدراكنا بأنها تعبر عن الجوانب المتخلفة فى حياتنا الاجتماعية وعن القوى الرجعية فى العالم. فهى تعمل على تحرير الإنسان المعاصر من أسلحته النظرية التى يتسلح بها للقضاء على عوامل التخلف ولتوحيد صفوفه ودفع التاريخ البشرى إلى الإمام».

وفى نفس العدد أضاف العالم إلى التخلف التعالى والجمود، إذ إن هذه المدرسة على حد قوله:

«ميتافيزيقيا تتعالى على التجربة الإنسانية وعلى النتائج الموضوعية للعلم، وهى نظرة جامدة ضيقة للعلم. وهى بهذا كله فلسفة معادية للتطور. أما الادعاء بالدفاع عن العلم وتطهيره من أدران الميتافيزقيا والسير فى تيار العصر فادعاء باطل من أساسه».

ومنذ الخمسينيات حتى اليوم استمرت المعركة بين «زكى نجيب» و«محمود العالم»، وإن تحددت أكثر باستمرار كتابات العالم مفندًا ما يذهب إليه زكى نجيب. وقد توالت كتاباته فى عديد من الصحف والمؤتمرات والندوات العلمية فى داخل مصر وخارجها حول هذا.

ويلاحظ على هذه الكتابات المضادة للوضعية المنطقية التى يشارك فيها الماركسيون العرب بوجه خاص، أن «محمود العالم» لم يكن وحده ضد «زكى نجيب محمود»، وإنما شاركه آخرون مثل «مهدى عامل» (راجع: أزمة الحضارة العربية أم أزمة البرجوازيات العربية؟) و«الطيب تيزينى» (راجع: من التراث إلى الثورة) وهذه كتابات تشترك كلها فيما عبر عنه «محمود أمين العالم» من أن العقل عند «زكى نجيب» لا يعدو نمطًا من السلوك الذى يبتدئ «عندما نحاول رسم الطريق المؤدية إلى هدف أردنا بلوغه»، بما ينفى عن العقل مهمته الإيجابية. وقد راح العالم يصف رؤية «زكى نجيب» البنتامية والعقلانية التكنولوجية والتجزيئية» (انظر أبحاث المؤتمر الفلسفى العربى الثانى بعمان ديسمبر ١٩٨٧، وهو ما كان يعنى عند خصومه تحمسه العقيم للشكلية والفنية الخالصة، وعقلانيته تفضى فى التطبيق إلى مواقف لا عقلانية. (مجلة قضايا عربية، جـ٢، (المقدمة)، ١٩٧٤).

وعلى هذا النحو، فنحن أمام رجلين، أحدهما يولع بقيمة العقل المجرد: والآخر يلومه على إغفاله للبعد المعرفى الدلالى والقيمى، الأول يفصل الشكل عن كل ما عداه والثانى لا يغفل المعنى أثناء إجراء العملية النقدية. وإذا كان زكى نجيب يمثل امتدادًا للتيار التقنى فمحمود العالم يمثل التيار السياسى.

وإذن، فنحن أمام ثلاث كيفيات ـ بمنطوق «الطيب تيزينى» ـ أو ثلاثة رجال، هم الشيخ وداعية التقنية والسياسى. فإذا استثنينا الأول فى حالة «زكى نجيب محمود» يتبقى أمامنا: داعية التقنية والسياسى.

والواقع أننا لا يمكن أن نقلل الآن من جهد داعية التقنية، برغم أنه يهتم بتحليل إطار المعرفة دون المضمون، كما لا يمكن أن نلوم هذا السياسى، برغم أنه يهتم بالمضمون والطبيعة التراثية والاجتماعية والتاريخية، إذ يمكن أن يمثلا

ـ معًا ـ تتابعًا تاريخيًّا فى تاريخنا العربى المعاصر، يمكن أن يكون ذا فعالية لو تم الترابط فيما بينهما، وهو ترابط يمكن أن يشكل نضجًا للوعى المعاصر الذى يضع فى حسبانه الإفادة من كل المناهج والمعطيات الواقعية فى حياتنا المعاصرة.

وبهذا، تصبح المعارك الأدبية من قبيل امتزاج عدد من الألوان ليمكن من خلالها إعادة صناعة المادة التى يمكن بها إبداع لوحة حياتنا المعاصرة.

وبهذا الفهم يمكن أن يظل «زكى نجيب محمود» فاعلًا فى الفكر النقدى اليوم.

الخاتمة

لم يكن من المصادفة فى شيء أن تدور رسـالة «زكى نجيب محمود» للدكتوراه من إنجلترا حول فكرة الحرية (الجبر الذاتى).

ومن هذه الفترة (بين عامى ٤٤/ ١٩٤٧) تعددت اهتماماته الفكرية الخالصة بين فكرة التقدم ونبذ الميتافيزيقا وتبنى التفكير (العلمى) الذى اسـتوعب اهتمام الوضعية المنطقية لديه، ودفاعه المجيد عن العقل.. وما إلى ذلك، متلمسًا فى ذلك كله ضربًا من الفكر العلمى الجديد متمثلًا فى التحليل المنطقى.

ورغم أننا نستطيع رصد العديد من المؤثرات الأولى وسنوات التكوين، فإننا نلاحـظ أن (الوضعية المنطقية) كانت أكثر هـذه المؤثرات عمقًا فى تكوينه، فراح يمارس دور (ناقد الفكر) انطلاقًا من منظار هذا المؤثر الفلسفى العلمى. كما راح يمارس دور (ناقد الأدب) انطلاقًا من هذا المنظور.

وعبورًا فوق (مشـاهد) كثيرة لناقد الفكر تمثل ثلاثة أرباع ما كتب فى حياته، فإن هذا المنهج الفلسـفى العلمى انعكس بشـكل دال على ما كتب ناقد الأدب. والفـارق أنـه بينـما كانت الدعـوة ـ كما يقـول هو ـ بالطريـق المباشر كلـما تناول

موضوعًا بالشرح، وبالطريق غير المباشر «كلما كان موضوع الكتابة شيئًا آخر غير الفلسفة».

وفى الحالتين، عانى «زكى نجيب محمود» كثيرًا فى سبيل دقة الصياغة اللفظية، وطرق التحليل المنطقى.

وفى الحالتين أيضًا عانى «زكى نجيب محمود» كثيرًا فى سبيل إعلاء قيمة العقل (والعقل يتبعه قيام العلم ومنهاجه)، والذود عنه.

ومن الملاحظ أن موقفه فى نقد الأدب والفن كان ـ كما يقول فى «قصة عقل» ـ إحدى النتائج التى ترتبت على عقلانية مذهبى فى الفلسفة.

وقد انعكست العقلانية على موقفه من نقد الأدب فإذا به يركز بحثه فى النقد الأدبى على جزئيات البناء الأدبى جزئية جزئية، ثم ينظر إلى العلاقات التى ربطت لفظًا بلفظ، وصورة بصورة، فإذا انتهى من دراسة التفصيلات والأجزاء انتهى إلى فكرة واضحة عن (الشكل) فيقيسها إلى فكرة مسبقة فى رأسه.

ولا شك أن «تحليل» ـ لاحظ قيمة كلمة «تحليل» ـ الشكل كان أهم العمليات التى وجد نفسه أشد إيثارًا لها على غيرها فى النقد الأدبى بوجه خاص. وهو يرتبط ـ كما أسلفنا ـ ارتباطًا وثيقًا بالنزعة العلمية التى أولاها عناية كاملة أكثر من غيرها.

ولا نظن إيثاره لكلمة (الحق) التى أشار إليها فى إشارته لمنهجه فى النقد الأدبى إلا مرادفًا لكلمة واحدة، هى (العقل).

ورغم أن إيثاره للعقل كان مطلقًا، وكثيرًا ما طالعنا تعريفاته من أن العقل لا يجمع مع الذوق، ومن أن العقل والذوق متناقضان، وهو ما دفع به إلى دخول

معارك عنيفة ضد عديد من نقاد جيله، فإنه فى الفترة الأخيرة من حياته، راح يفسح مكانًا ليس صغيرًا فى مساحة العقل للشعور.

وربما كان ذلك إفساحًا لشتى التيارات التى يمكن أن تكون ـ لدى الناقد الأدبى نوعًا من النقد التكاملى. وآية ذلك، أنه لم ينكر زوايا النظر إلى النص (فـ «طه حسين» آثر زاوية المجتمع، و«العقاد» آثر زاوية «نفس» المبدع.. إلخ)، ومع ذلك، فإنه رأى أنه يمكن الأخذ بها ولكن بعد أن يأخذ بالزاوية الفنية القائمة على مفردات المنهج الفلسفى والنقدى الذى تكون فى أعماقه، وربما عبر هو عن ذلك حين قال:

«لقد حبانى الله ميولًا فطرية تعددت حتى وسعت منطقية التفكير الفلسفى، وقابلية للتذوق للأدب والفن معًا، وهو تذوق قد يعقبه آنا بعد آن محاولات النقد القائم على التحليل والتعليل».

كان يمكن لزكى نجيب أن يؤمن بأن المناهج النقدية تتكامل لكنه يعود ـ دائمًا ـ ليعلن ـ فى أكثر من موضع ـ أن ما أثاره لنفسه فى مجال النقد الأدبى كان دراسة الشكل.

بيد أن (ناقد الأدب) وقع فى هنات يمكن أن تشوب منهجه فى هذا الصدد. ولعله من الأوفق أن نشير إلى بعضها:

١ - يلاحظ أن منهج النقد الوضعى الذى مثله «زكى نجيب محمود» يمثل حلقة سابقة لمنهج (البنائية). وهو ما يشير إلى أن ثمة علاقة مؤكدة بين الوضعية والبنائية، مما ينعكس فى إغفال حركة المجتمع والمؤثر المعرفى والدلالى والقيمى.

وهو ما يحتاج إلى تفصيل أكثر.

فتبنى أسس الوضعية المنطقية فى نقد الأدب يدفع بنا إلى اعتقاد، مؤداه، أن هذه الأسس لا تخرج عن النص ولا تجاوز العقل المجرد فى كثير.

وإذا كان ذلك ينسحب على القضايا الفكرية، فإنه لا ينسحب ـ بالتبعية ـ على منهجه النقدى، مما يحول العقل إلى أداة (إجرائية) بحتة. ويمكن أن نوافق هنا «محمود أمين العالم» فى كتابه (الوعى والوعى الذاتى) على أنه رغم القيمة العقلانية الظاهرة «للوضعية المنطقية»، فإنها تظل «عقلانية وصفية شكلية»، مما يؤدى إلى تجريد ينعزل عن المجتمع ويتقوقع فى تراكمه الزمنى والفكرى دون وعى بالأداة الاجتماعية أو السياق التاريخى الذى يعيش فيه.

وربما كان ذلك وراء موقفه من المشكلات السياسية بشكل مباشر، فهو لم يعبر عن كثير من القضايا الاجتماعية والسياسية فى حياتنا على خطورتها.

لقد كان موقف «زكى نجيب محمود»، النقدى، يحمل علامة دهشة شديدة:

لماذا كان رافدًا من روافد عصر التنوير، وفى الوقت نفسه، لم يجاوز الإطار العقلى المجرد إلى مشكلات الحياة المواكبة له؟

وقد انعكس ذلك فى موقفه من (النقد الأدبى).

إن «زكى نجيب» يؤثر أن تكون مهمة الفن فى غيبة (الأداة الاجتماعية) فالفن ـ والأدب ـ لا يرتبط كثيرًا بالبنية السياسية والاجتماعية، وإنما يرتبط ـ فى المقام الأول ـ بقيمة ما فى هذا النص أو ذاك من قيمة فنية.

والمعروف أن قيمة الفن لا تتحدد فقط فى حد ذاتها ـ كقيمة مفرّغة ـ وإنما تتحدد من تحويل هذه القيمة ـ عبر شبكات العلم الفنى وفضائه ـ

إلى (خطاب) يحمل وعيًا سلوكيًّا يرتبط بحركة المجتمع ويعبر عنه.

قد يرد علينا البعض بالقول أن مهمة الشاعر - عند «زكى نجيب» - هى فى قيمة ما يأتى به، وأن قيمة الناقد - فى النص الأدبى هو فى تحديد الألفاظ عبر قراءة أو أكثر وتأكيد قيمة الأثر فى السياق الذى يستهدفه، غير أن الرد هنا يستدرك، بأن قيمة الفن لا تكون فى قيمة مطلقة منفصلة عما حولها، كما أن قيمة الناقد لا تكون بمعارضة النص - كما يتصور - وإنما بإكماله، أى بتفسيره ضمن تواليات تقيمية أخرى تمنحها خصوبة النص.

إن عملية التغيير (ولابد أن تكون للفن رسالة من نوع ما) لا يمكن أن تكون مندمجة فى العملية الميكانيكية للفن، وإنما تتكامل عبر (الخطاب) العام الذى يسعى إلى كشف ركائز الوعى (الممكن) ويعيد فصله عن الوعى السائد ليتولى - من ثم - تأثيره.

ويمكن أن نعيد هنا ما سبق أن رددناه فى موضع آخر من أن إيثار (أداة الفكر) دون النظر إلى (المجتمع) أو (السياسة) يمكن أن يمثل لحظة هامة فى تاريخنا، تكون - مع غيرها - لحظات أخرى، تتكامل جميعها فى إطار واحد.

وإذا كان تعبير العقل العلمى الموضوعى، بأدواته التجريبية مقصورًا على «زكى نجيب محمود»، فإن ذلك التعبير يتجسد، ضمن تعبيرات مغايرة أخرى، فى رجل (التنوير) فى العصر الحديث.

ويظل حكم الطيب تيزينى فى كتابه (الأيديولوجية العربية المعاصرة) صائبًا فهو يقول: «إن أسوأ خطأ منهاجى سيكون نفى الترابط»، وهو ترابط يمزج بين علامات (خطاب) التنوير وعلاقاته.

٢- تأثر «زكى نجيب محمود» بعبد القاهر الجرجانى (القرن الخامس الهجرى) وبدا ذا نزوع فلسفى تمثل فى براعته الجدلية وعرض منطقه، فالجرجانى الذى انتمى إلى المعتزلة فى أزهى فترات التاريخ الإسلامى كان أكثر نقاد العرب احترامًا لقيمة العقل وإيثارًا لها.

على أن التأثير لم يقتصر على النظائر ـ وما أكثرها ـ وإنما جاوز إطار رد الفعل الإيجابى إلى شيء كثير من التناقض، كان «زكى نجيب» قد تأثر كثيرًا بوضع اللفظة وأهميتها الفائقة بالنسبة للمعنى كما شدد عليه الجرجانى. ومع ذلك، فإن تأثره به لم يحل دون مخالفته لمذهبه النقدى.

وهذه المخالفة تبدت فى اثنتين:

- الإسراف فى أهمية اللفظ إلى درجة أن يجيء على حساب المعنى.
- الغلو فى دور العقل إلى درجة أنه يبدو ـ فى كثير من الأحيان ـ مقللًا من دور الذوق الشخصى فى النقد.

أما الغلو فى أهمية اللفظ على حساب المعنى، فإن ذلك يبدو واضحًا مع رصد منهج الجرجانى نفسه، فالمعروف أن «عبد القاهر» كان من أكثر المتحمسين لأهمية المعنى، وضرورة اتساقه مع اللفظ.

وبهذا الموقف يمثل غلوًا قد ينال من العملية النقدية فى بعض المراحل المتقدمة، فهو لم يتردد على الإقرار بذلك فى الثمانينيات حين رأى أن عمل الناقد يقع بين أمرين: إما أن يكون الحكم للذوق، وإما أن يكون للعقل، بنظره وأسبابه (قصة عقل، ص١٥٩)، وهو ما رفض معه أن يخضع الذوق للعقل تحت أى مبرر.

ورفض الذوق إلى درجة المقاطعة التامة نجده ـ كما مر بنا ـ فى معاملته لمندور، وبشكل غير مباشر مع المعداوى.

وهـو هنا يخالـف «الجرجانى» نفسـه الذى أخضع الوعـى باللفظة والوصـول إلى المعانى إلا لمن يكـون «مهيأ لإدراكها، وتكون فيه طبيعة قابلة لها، ويكون له ذوق وقريحة يجد لها فى نفسه إحساسًا بأن من شأن هـذه الوجوه والفـروق أن تعرض فيهـا المزية على الجملـة» كما يذهب الناقد العربى القديم.

والأكثر من ذلك أن «الجرجانى» ختم (دلائله) بقوله:

(... لا يخفى على من له ذوق حسن هذا الإظهار).

وكأنه أحس أن فلسـفته اللغوية ليسـت كافيـة وحدها لفهم الجمال البيانى فيها، فلابد من أن يسـندها الذوق مما يجعل العلة ترد إلى الذوق لا إلى العقل.

وهنا تبدو الهوة السـحيقة بين الناقد الأدبى القديم - «الجرجانى» - والناقد الأدبى المعاصر - «زكى نجيب» - فبينما لم يغفل الأول عن أهمية الـذوق والنقد الشـخصى فى منهـج النقد، راح الآخـر - الناقد المعاصر - يجعـل للذوق مكانة أولى لا يسـتقيم معها النقـد إلا إذا جاوزناها إلى المكانـة الثانيـة فى العمليـة النقديـة لديه، وهـى قيمة العقل، بما يسـميه القراءة الثانية.

ولعـل ذلـك الغلو فى إبـراز دور العقـل فى العمليـة النقدية فى فترة كبـيرة من حياته يعود إلى حيوية دور الناقد فى عصر التنوير، حيث كان الـذوق مسـيطرًا، محمـلًا بكثير من شـوائب الارتجـال والفهم الخاطئ وبقايا التراكيب التى تنال من قيمة العقل وأهميته.

ملحقان

الفلسفة والنقد الأدبي

شيوخ الأدب وشبابه

الفلسفة والنقد الأدبي

يفرض علينا تناول هذا الموضوع أن نطرح منذ البداية السؤال التالى: أين تلتقى طبيعة الفكر الفلسفى وطبيعة العمل النقدى، وأين تفترقان؟.

ولنبدأ بالحديث عن طبيعة الفكر الفلسفى فنقول: إن العبارة الموجزة التى قالها أرسطو فى تعريف الفلسفة ما تزال فى رأيى هى القائمة، وهى التى يستند إليها، وكل ما هو مطلوب منا الآن هو شرح هذا التعريف. قال «أرسطو» ما معناه، إن الفلسفة هى تعليل الظواهر أو الأشياء بعللها البعيدة. وهو يعنى بهذا أنه إذا كان بين أيدينا شيء ما، أو كائن ما، أو ظاهرة ما، فإننا عندما نشرع فى تعليلها سنجد أننا فى وسعنا أن نصعد فى هذا التعليل عدة درجات متفاوتة. ولنقتصر الآن على الحديث عن درجتين منها:

الدرجة الأولى المباشرة، هى التى نسميها بالعلوم، ونعنى بهذا أنه إذا كانت أمامنا ظاهرة مطر مثلًا، عللناها تعليلًا يسندها إلى أسسها العامة والشاملة، أصبح لدينا قانون أو عدة قوانين من قوانين العلم. ولكن هناك خطوة أخرى تحقق درجة من التعميم أعلى، تتمثل عندما ننسب هذا التعميم العلمى أو ندرجه تحت تعميم يكون أشمل منه، كما يكون مفسرًا له. وهذا التعميم الأعلى،

هـو جملة فلسـفية. ويمكننا أن نعكس الاتجاه فنقول هذا الكلام نفسـه هبوطًا لا صعودًا. فإذا كان لدينا مبدأ فلسـفى أو حكم فلسـفى، فإننا نستطيع أن نهبط منه إلى تعميـم أدنى درجة، فإذا بهذا التعميم يمثل قانونًا من قوانين العلم، فإذا نزلنا من قوانين العلم درجة أو درجات، وجدنا أنفسـنا أمام الظاهرة أو الشيء الذى أقيم على أساسه تلك التعميمات.

والفلسفة ـ مرة أخرى ـ هى هذا التعميم الأعلى الذى ليس فوقه تعميم، هو التعميـم الذى أريد به أن يضم تحت جناحيه مجموعات القوانين العلمية الخاصة بمجـال معين. ومن هـذا تتبين لنا العلاقـة المباشرة بين الفكر الفلسـفى والفكر العلمـى. وقـد كانت هذه العلاقة المباشرة هى القائمة منذ عرف الإنسـان شيئًا اسمه الفلسفة إلى يومنا هذا.

الفلسـفة إذن ليسـت بناءً مسـتقلًا عن أبنية التفكير العلمى، أو ما يدور مدار التفكـير العلمـى من تعميـمات. ولابد من الاحتياط هنا، فقـد حدث فى القرون الدينيـة، من القرن الخامس إلى القرن الخامس عشر، سـواء بالنسـبة للمسـيحية أو الإسـلام، أن كانت التعميمات التى تشـغل المفكرين تعميمات دينية أكثر منها علميـة. ومـع ذلك فما يزال الموقف ـ فى هذه الحالة ـ هو الموقف نفسـه من حيث الشكل، فهناك تعميم دينى نستطيع أن نصعد منه إلى تعميم يشمله ويفسره، فإذا به جملة فلسفية، أو حكم فلسفى أو مادة فلسفية.

كيف نصل إلى هذا التعميم؟

من المألوف أن يبدأ الفيلسوف، دون أن يرسم لنفسه خطة محددة، من «شيء» واقعـى، أو مـن «عبـارة» يقولها النـاس فى أحاديثهـم العادية، أى مـن شيء تراه العـين أو تسـمعه الأذن فى حياتنـا اليومية. ولأنه ذو عقل فلسـفى فإنه لا يكتفى

بالوقوف عند المعاينة أو السماع، بل يحاول الصعود من هذه الأشياء والأقوال إلى التعميمات التى تحتويها، والتى تفسرها فى الوقت نفسه.

إن حياتنا العادية لا تخلو مطلقًا من مفاهيم أساسية أو استراتيجية ـ كما نستطيع أن نقول الآن. فمن ذا الذى لا يقول «هذا صحيح» و «هذا خطأ»، هذه «فكرة صواب» وهذه «فكرة خاطئة»، أو يقول هذا «يجوز» وهذا «لا يجوز»، هذه «فضيلة»، وهذه «رذيلة»، هذا «شر» وهذا «خير» هذا «حسن»، وهذا «رديء»، هذا «جميل» وهذا «قبيح»؟

وهذه المفاهيم التى نتداولها فى حياتنا اليومية هى التى يقف عندها صاحب الفكر الفلسفى لكى يتأملها. إن الشخص العادى يستخدمها حين يقول ـ على سبيل المثال ـ هذه صورة جميلة، هذا النهر جميل، هذه الفتاة جميلة، ولكنه لا يقف عندها طويلًا لأنها مفهومة لديه بحكم ما نسميه الحدس المشترك أو الفهم المشترك Common Sense بين الناس. وهذا الفهم المشترك هو الذى يجعل الناس يتداولون مفاهيم كثيرة من هذا النوع دون أن يسأل سائل عن معناها، ولو أنه سأل لبدأت المشكلة. والفيلسوف هو الذى يبدأ المشكلة فيتساءل عن المعنى: ما معنى «جميل»؟ وهو بمجرد أن يسأل هذا السؤال تتفتح أمامه آفاق للإجابة، وربما لا يفتح الله عليه إلا بإجابة واحدة، فيأتى سائل آخر، فيفتح الله عليه بجواب آخر، وهكذا.

ولنتعقب الآن فيلسوفًا واحدًا ـ حتى لا نشتت أفكارنا ـ وقف عند كلمة «جميل» ونتساءل عن معناها. سيلاحظ تجريبيًّا ـ أن هذه الكلمة تطلق على أشياء كثيرة ليس بينها ـ فيما يظهر ـ جانب مشترك. فالصورة والفتاة والنهر والشفق وما شابه من أمثلة، وكذلك الفكرة، توصف جميعًا بهذه الصفة، فكيف اشتركت جميعًا فى صفة واحدة وهى ذاتها ليست متشابهة؟ لا بد ـ إذن ـ أن يكون هناك

شبه خفى أدركه العقل، أو أدركه الحدس، أو أدركه الوجدان، أو أى جانب من جوانب الإدراك لدى الإنسان. وهذا الشبه الخفى هو ما يبحث عنه الفيلسوف، فهو يبحث عن تلك الصفات المشتركة التى جعلت من هذه الأشياء الجميلة على اختلافها الظاهر أفرادًا من أسرة واحدة.

عند ذاك يصل الفيلسوف إلى إجابة تلتئم دائمًا مع إجاباته عن الأسئلة الأخرى المتعلقة بالمجالات الأخرى. ذلك أن الفيلسوف لن يكتفى بالوقوف عند كلمة «جميل» فحسب، أى لن يحصر نفسه فى هذا المجال وحده، بل سيقف عند كلمات تتعلق بمجالات أخرى، مثل: «خير»، «حق»، «خلق ومخلوق».. إلخ، فلكل مجال من هذه المجالات سؤال شبيه بذاك السؤال، وله إجابة كذلك. لكن الفيلسوف لا يترك هذه المسائل مبعثرة، بل يحاول أن يجمع بينها فى فكرة مشتركة تشتمل عليها جميعًا. فإذا تكامل له هذا البناء أصبح فيلسوفًا بحق.

والفيلسوف الذى اخترنا أن نبدأ بالحديث عنه هو أفلاطون. لقد وقف أمام الأشياء الجميلة المختلفة فى أنواعها فرأى ـ ابتداءً ـ أنها لابد أن تكون صورًا لأشياء. فاللوحة الفنية عنده تمثل صورة شجرة أو صورة منزل أو صورة شخص. وكذلك الشأن بالنسبة للأعمال الأدبية، فما يكتبه الشاعر أو الروائى أو المسرحى إنما هو محاولة لتصوير شيء ما. وهذا ينطبق كذلك على كل الكائنات، فالآدمى مثلًا ـ لابد أن يكون خالقه قد صور به شيئًا ما. وإذن فهذه الأشياء الكثيرة جميعًا، التى تتدرج تحت وصف «جميل»، هى صور من فكرة ما، وبعبارة أخرى، فإن هذه الأشياء الجميلة تطبيقات مختلفة لتعريف عقلى ما. هناك عقل ما عرف الجمال تعريفًا ما، ثم طبق هذا التعريف على أفراد كثيرة مختلفة، اتحدت ـ على الرغم مما بينها من اختلاف ـ فى هذا التعريف.

ما هذا التعريف؟ ثم فى أى عقل هو:

نقول ـ بداهة ـ هو فى عقل الإنسان، فالإنسان يستطيع أن يعرف ما الجمال، لكن «أفلاطون» انفرد بخطوة وراء ذلك حين رأى أن تعريف الجمال هذا، الماثل فى عقل الإنسان، هو بدوره صورة انعكست على ذهن الإنسان من تعريف عقلى له وجود خارجى مستقل، من قبيل قولنا ـ نحن المسلمين ـ أو أى متدينين آخرين ـ إن الإله مستقل عن تجلياته فى المخلوقات التى خلقها. ومن ثم يمكننا أن نفهم ما يقوله «أفلاطون» بعض الفهم، فلكل تعريف عقلى لأسرة من الأشياء تعلق بمصدر خاص بها، نقول أنه المثال أو الفكرة النظرية التى لا تستند فى أساس وجودها على شيء مادى. وإذن فهناك فكرة عن الجمال قبل أن توجد الأشياء الجميلة. ومن هنا تأتى الأشياء الجميلة متفاوتة الجمال بمقدار ما تقرب أو تبعد عن النموذج المثال، أى عن التعريف الذى هو كيان مستقل. فإذا أراد «أفلاطون» أن يتحدث ـ فى المستوى العيانى عن الشعر مثلًا، متى يكون جيدًا فإن الإجابة عنده تحدد جودة هذا الشعر بمقدار إجادته فى محاكاة شيء ما، أى بمقدار ما يجيد تصوير هذا الشيء، لأنه لا يعدو ـ فى ذاته ـ أن يكون صورة.

أقول ـ مرة أخرى، ومن زاوية أخرى ـ أن طبيعة التفكير الفلسفى هى أن أقف أمام فكرة تدور على الألسنة، ويكتفى الناس بدورانها، ولكن الفيلسوف يقف فيحفر فيها كما نحفر الشجرة بحثًا عن جذورها. وعندما يصل الفيلسوف إلى هذه الجذور يكون قد حقق بغيته وهى المبدأ الفلسفى. والمبدأ اسم كان من «بدأ»، فنقطة البدء هى المكان أو الظروف التى بدئ بها. والفيلسوف يبحث عن المبدأ بهذا المعنى الحرفى للكلمة، أنه يبحث عن مبدأ للجمال، ومبدأ للخير، ومبدأ للحق، إلى غير ذلك.

ومن ثم فإن العمل الفلسفى هو حفر تحت الأفكار الدائرة على ألسنة الناس التماسًا لمبادئها أو لجذورها، وعمل الفيلسوف هو أن يصل بشتى الأفكار إلى مبدأ واحد يضمها جميعًا. وبالنسبة إلى «أفلاطون» كان المبدأ العام الذى وصل إليه تفكيره هو ما سمى نظرية «المثل»، حيث افترض وجود نماذج عقلية لها كيان مستقل فى العالم النظرى الذى لا يستند إلى مادة.

ولمزيد من التوضيح نستعرض بعض نماذج من أعمال «أفلاطون».

إن كل أعمال «أفلاطون» تقع فى نحو أربعين محاورة، تدور كل محاورة منها على فكرة واحدة، فهناك محاورة تبحث فى الصداقة، ومحاورة تبحث فى العدالة، وأخرى تبحث فى الحب، وهذه أفكار نتداولها فى حياتنا اليومية. ومعنى هذا أن «أفلاطون» قد وقف عند أربعين فكرة من هذا النوع، وهو يسير بكل فكرة فى كل محاورة إلى غايتها، ثم تجتمع هذه المبادئ كلها عنده فى نقطة واحدة هى نظرية «المثل».

ونزيد الأمر توضيحًا فنتجه الآن إلى فيلسوف آخر هو أرسطو، سوف يهمنا كذلك عندما نتحدث عن النقد.

لقد سار أرسطو على الخطة نفسها التى سار عليها «أفلاطون» وكل الفلاسفة من بعد، فقد راح يحفر بحثًا عن الجذور، ولكن كان له مذاقه الخاص الذى يختلف فيه عن أفلاطون.

لقد كان «أفلاطون» أقرب إلى الرجل الرياضى، أما «أرسطو» فقد كان أميل إلى عالم الأحياء Biologist، فأفلاطون عندما يتجه إلى تحليل الأفكار بحثًا عن جذورها لا يستقر إلا إذا وصل إلى الفكرة الأولى أو المبدأ، أى إلى

التعريف كما قلت. وهو تعريف مجرد غير ملتبس بمادة، فهو أشبه ما يكون بالمعادلة الرياضية. إنه يريد أن يصل بفكرة الخير أو فكرة الجمال مثلًا، إلى ما يشبه الصورة الرياضية النظرية المتمثلة فى (٢ + ٢ = ٤) مثلًا. أما «أرسطو» فلم يكن رياضيًّا بطبيعة مزاجه، بل كان بيولوجيًّا، أعنى أنه يبدأ لا من الأفكار بقدر ما يبدأ من الأحياء. هذه واحدة، والأخرى وهى الأهم، أنه عندما سار فى الخطوط التى توصله إلى الجذور كان كمن يحاول أن يبحث عن تاريخ طبيعى للكائن. فالإنسان ـ مثلًا ـ مفردات تندرج تحت نوع من أنا وأنت والثالث والرابع وهلم جرا. ولكن هل الإنسان هو نهاية المطاف؟ بالنسبة إلى «أرسطو» لم يكن الإنسان سوى كائن حى يقف فى مستوى واحد مع كل الكائنات الحية الأخرى، ومن ثم أمكن الصعود من هذا المستوى إلى كائن حى أعم هو الحيوان. معنى هذا أننا انتقلنا من ملاحظة فرد من أفراد الإنسان إلى النوع الإنسانى، ثم انتقلنا من نوع الإنسان إلى ما يندرج تحته الإنسان والفرد والسمكة والطائر.. إلخ، وهو جنس الحيوان أو الكائن الحى، لكن الموجودات ليست كلها كائنات حية، فهناك كائنات غير حية فى هذا الموجود. وهنا يبرز السؤال عما إذا كان هناك ما يشمل هذين النوعين من الكائنات، والذى يشملها هو الوجود، فالموجود إما أن يكون كائنًا حيًّا أو غير حى. وهذا الموجود متلبس فى مادة، وعندئذ يصعد بنا التفكير إلى قمة الهرم حيث الموجود بلا مادة. وهذا ما يطلق عليه كلمة صورة Form.

والمقصود هنا هو الإطار بغير مضمون. ذلك أن كل ما دونه إطارات ذات مضامين، تزداد كثافة كلما هبطنا إلى أسفل. والمهم هنا هو عملية الصعود، أى عملية بناء الهرم، من الإنسان إلى الكائن إلى الموجود، ففى هذا يتحقق الانتقال

من الخاص إلى العام، ثم إلى الأعم، ثم الأعم من الأعم، إلى أن ننتهى إلى الذروة التى ليس فوقها ذروة، وهى الوجود الخالص، غير المتلبس بأى مادة.

ولننظر الآن ماذا صنع «أرسطو» فى فكرة كفكرة الجمال. لقد تناولها ـ كأى فكرة أخرى ـ على أساس أن الجمال «نوع» يأتى تحته مفردات الأشياء الجميلة. ثم إن هذا الجمال ـ من حيث هو نوع ـ ليس آخر المطاف، فإنه يأتى تحت ما نسميه الكيف. ذلك أن الأشياء إما كم أو كيف، إما ٣، ٤، ٥، ٦ أو جميل، قبيح، سعيد.. إلخ، والكيف نفسه يندرج تحت الموجود، والموجود يأتى تحت الموجود المطلق. وسيكون لهذا أهميته عندما ننتقل إلى الحديث عن النقد. ومن المهم الآن أن نقول أن «أرسطو» عندما بنى الهرم من الأفكار باحثًا عن ذروتها، أو عن جذرها الأصلى الذى انبثقت منه، رأى أمامه عالمين، عالم البناء الهرمى العقلى (لأنه كله بناء من أفكار أقامها فى عقله على هيئة هرم)، وعالم الأشياء الواقعة فى الأرض والسماء. فإذا كان الجمال يتمثل فى البناء الهرمى العقلى فكرة، فإنه يتمثل على هذه الأرض فى «صورة» جميلة، و «فتاة» جميلة، و «لحن» جميل، لقد وجد نفسه أمام طبيعتين: طبيعة بنيت فى العقلى من أفكار، وطبيعة تمثلت على أرض الواقع فى أشياء، وكأن الطبيعة صارت عنده طبيعتين، طبيعة تصور الجانب العقلى، وطبيعة تصور الجانب الشيئى لتلك المعقولات.

ومن ثم فقد استخدم «أرسطو» كلمتين من المهم أن نركز فيهما الانتباه، فقد استخدم للبناء الهرمى العقلى كلمة «طبيعة» nature بالمعنى العقلى وهذا شبيه بما نحن فيه الآن من محاولة الحديث عن «طبيعة» الفكر الفلسفى و «طبيعة» الفكر النقدى)، ذلك أن طبائع الأشياء هى معقولات كلها. أما الكلمة الأخرى فهى «الطبيعة» physics بمعنى علم الطبيعة. والفرق هائل بين عالمى الطبيعة هذين، ففى عالم البناء العقلى يتخذ تعريف الإنسان مثلًا صفة الدوام إلى أبد

الآبدين. ولكننا إذا وقفنا عند وصف الإنسان من حيث هو أفراد تسير على الأرض وجدنا المتغيرات التاريخية، وسوف يكون هذا مفيدًا عندما نتحدث فى مجال النقد عن تصور أرسطو للشعر. والواقع أنه يتحدث عن الفن بعامة، ويقرر ـ كما هو معروف ـ أنه محاكاة. ولكن محاكاة ماذا؟ فى مجال الشعر يحاكى الشاعر تعريف الشعر، ومن ثم يتفاوت الشعراء بين مجيد وغير مجيد، فشاعر يستطيع أن يجسد تعريف الشعر كما ينبغى أن يكون، وآخر لا يستطيع أن يجسد فى شعره هذا التعريف.

ومن هذا يتضح أن طبيعة التفكير الفلسفى تتحرك إما صعودًا إلى المبدأ أو بحثًا فى الجذور، والسير فى هاتين الحالتين رأسى. ولكن هناك أنواعًا فرعية من التفكير الفلسفى تسير أفقيًا، ولا ينبغى أن نهملها، خصوصًا فى التحليلات المنطقية. فمثلًا عندما نقول: أ = ب، ب = ج، إذن أ = ج، فهذا خط أفقى، ولا يستطيع أن يصل إلى هذه الصورة إلا إنسان ذو عقل رياضى أو فلسفى، ولا فرق يعتد به بين الاثنين. فى هذه الحالة لا يحفر الإنسان ولا يصعد بل يسير أفقيًا من أ إلى ب، ومن ب إلى ج، فيجد أن أ ارتبطت بـ ج بالمساواة. وحين نتذكر فى هذه اللحظة النقد العربى القديم ـ ولست متخصصًا على كل حال ـ فإننى أرى أنه كان يسير أفقيًا، ومن ثم كان ضعفه، أما النقد الغربى فقد سار رأسيًا، ومن هنا كانت قوته.

ولننتقل الآن إلى النظر فى طبيعة الفكر النقدى. هذا الفكر يمكن أن نتصوره ـ كما قلت ـ فى حركة رأسية، كما يمكن أن نتصوره فى حركة أفقية. وعندى أن الحركة الرأسية أهم كثيرًا من الحركة الأفقية فى العملية النقدية، وأوضح هذا بأن أقول: أن الأديب أو الفنان بصفة عامة، غير مطالب بالأفكار، وبقدر ما تظهر الأفكار فى عمله على السطح، يقتل نفسه بوصفه أديبًا أو فنانًا. الأديب الذى يكتب رواية أو مسرحية، لا يجوز له أن يبث فى سطورها بشكل مباشر ما

يريد أن يقوله، وإلا قتل نفسه. والشيء نفسه يقال عن الشاعر وعن التصوير والنحت.. إلخ. وعلى كل حال فكاتب المسرحية أو الرواية أو القصيدة لا يتعمد أن يقول أفكارًا مجردة. حقًا أن الحكمة قد تبرز هنا وهناك، لكن الحكمة أفكار كيفية، فلنتركها الآن. ولكن الأديب أو الفنان لا يرد على خاطره إلا مجسمات، أى مفردات، فإذا هو فكر تفكيرًا مجردًا فقد خرج من دائرة الأدب والفن، ودخل فى دائرة العلم، أى فى دائرة التعميمات. وإذا سألنا عن الأدب ما موضوعه، قلنا أن موضوعه الأساسى هو التفاعل البشرى، أى الإنسان فى تفاعله مع الأشياء. ولهذا فإننا نقول: إن الأديب يؤنسن الأشياء، فهو يؤنسن الجبل مثلًا حين يجذبه إلى مستواه البشرى فيتحدث إليه. أما مهمة الناقد فهى أشبه بمهمة صياد السمك، عندما يطرح الشباك فى الأماكن التى يتوقع فيها مطلبه، وينتظر إلى السطح ما لم تكن تراه العين. كذلك يصنع الناقد مع العمل الأدبى، فهو يبحث فى الرواية ـ مثلًا ـ عن فكرة يستنبطها ربما لم ترد على خاطر الأديب نفسه. الأديب يحشد فى روايته عددًا يقل أو يكثر من الشخوص فى حالة تفاعل، ثم يستصفى الناقد من خلال هذا التفعيل فكرة مضمرة. وعلى سبيل المثال قد يقول ناقد أن «شكسبير» أراد بمسرحيته عن «هاملت» أن يبرز موقف المثقف، ولكن ربما لو سئل «شكسبير» عن ذلك لكان مفاجأة له. الناقد هنا يرى أن «هاملت» شخصية مترددة، فيتساءل: من الذى يتردد؟ إنه ليس رجل الشارع بطبيعة الحال، لأنه لا يستطيع أن يحمل عبء التردد. وكذلك يقال عن الحاكم المستبد أنه لا يتردد، بل يرى وجهًا واحدًا. أما المثقف فإنه يرى عدة وجوه للموقف الواحد. وقد يأتى ناقد آخر فيخلص إلى أن مسرحيات «شكسبير» بأسرها إنما جاءت لتهدم النظام الطبقى فى القرون الوسطى. ولكن فى أى مسرحية يبرز هذا الهدم للنظام الطبقى؟ إن عين القارئ العادى لا ترى شيئًا من هذا، ولكن الناقد يستطيع أن يشرح وجهة نظره من خلال ملاحظة

أن «شكسبير» وجد أمامه تقليدًا أدبيًا يتعلق بفن المسرحية فهدمه أو خرج عليه. لقد هدم نظرية الوحدات الثلاث، حيث استقر التقليد فى المسرح القديم على أن تنتهى أحداث المسرحية فى أربع وعشرين ساعة، وأن تقع أحداثها فى مكان بعينه.

قد يكون غرفة واحدة، وأن تنتهى هذه الأحداث فى حبكة واحدة. لكن المسرحية عند «شكسبير» قد صارت أحداثها تستغرق عدة سنوات، ولم يقتصر الأمر فيها على حبكة واحدة، فصار مع كل حبكة رئيسة حبكة فرعية أو أكثر. وكذلك خرج «شكسبير» على وحدة المكان، فصارت المسرحية عنده ـ مثل «يوليوس قيصر» أو «كليوباترا» أو غيرهما ـ يسافر فيها الشخوص من بلد إلى آخر، وأصبح العالم كله مكانًا صالحًا لحركة الشخوص ووقوع الأحداث. وتحطيم «شكسبير» لهذه الحواجز يعكس ـ فى رؤية الناقد ـ رغبته فى تحطيم ما ترسب من تقاليد القرون الوسطى. وربما أكد هذا المعنى أن «شكسبير» كان يأتى فى مسرحياته بشخصية مهرج فى حضرة الملك، فهذا من شأنه أن يهز فى خيال الرائى أو خيال القارئ، الحواجز التى تفصل بين البشر بعضهم عن بعض. وعلى كل حال فإن ما يقوله الناقد من هذا القبيل لا يظهر على السطح، بل يتكشف للناقد الذى يحلل، والذى يحفر فى الجذور.

وهنا نستطيع أن نلمس التشابه بين العملية النقدية والعملية الفلسفية، أو طبيعة العمل النقدى والعمل الفلسفى، فهما يلتقيان فى أنهما يتجاوزان السطح ويتجهان إلى العمق، بحثًا عن الجذور المستنبطة فى الظاهر الذى تراه العين: ولكن، كما أن التفكير الفلسفى قد يتحرك فى اتجاه أفقى، وعلاقة بعضها ببعض، فإنه ـ فى هذه الحالة ـ يتحرك فى البيت ذاهبًا آيبًا ـ ممثلًا لهذا النوع من المزاج النقدى. وهناك أيضًا الاتجاه النقدى الآخر، الذى يتناول القصيدة بوصفها كلا، ويغوص فى أعماقها ليقع على الجذور التى انبثقت منها شجرة القصيدة.

هذا هو وجه الشبه بين طبيعة الفكر الفلسفى وطبيعة التفكير النقدى. لكن النطاق الذى يتحرك فيه الناقد أضيق من ذلك الذى يتحرك فيه الفيلسوف. ولنقف لحظة عند مشكلة كمشكلة الجمال، فالفيلسوف لا يقف عند جميل واحد من الأشياء الجميلة، بل يسعى إلى الوصول إلى جذر واحد يجمع الأسرة كلها، لينتهى من ذلك إلى تعريف للجمال. وعندئذ يكون الجمال محاكاة للحقائق الكونية، كما قال «أفلاطون»، وقد يكون محاكاة للطبيعة الثابتة، كما هو عند «أرسطو». ومن منظور الفيلسوف لا فرق بين بنت جميلة وقصيدة جميلة، فكل الأفراد من هذا النوع يلتهمها التعميم، ويصبح قانون الجمال هو الرابط الأسرى بينها. أما الناقد فإنه يجتزئ لنفسه شريحة من هذا الكون العريض هى شريحة الفن، بل يجتزئ من شريحة الفن، شريحة التصوير مثلًا، بل يجتزئ من هذه الشريحة الصغرى شريحة أخرى أصغر هى هذه «الصورة» الماثلة أمامه. وهكذا يجتزئ الناقد من الأسرة الكبيرة فردًا بعينه ليلقى عليه الأضواء. ونتيجة هذا كله أن الفيلسوف ينتهى إلى مبدأ يشمل الكون كله، أما الناقد فإنه ينتهى إلى حكم نقدى على قصيدة من القصائد، أو رواية من الروايات. إن طبيعة العمل لديهما واحدة، ولكن فى حين تتسع الدائرة التى يتحرك فيها الفيلسوف، تضيق الدائرة التى يتحرك فيها الناقد.

على أن الناقد حين يتجه إلى العمل المفرد، أو المفردات بصفة عامة، لا يقدم على ذلك من فراغ، ولكنه يسأل نفسه: عن أى شيء أبحث فى هذه اللوحة أو فى هذه القصيدة أو فى هذه الرواية، بحيث إذا وجدته قلت أنها لوحة جيدة أو قصيدة جيدة أو رواية جيدة، وإذا لم أجده حكمت عليهم جميعًا بالرداءة؟ لابد للناقد هنا من مبدأ يصدر عنه فى هذا الحكم بالجودة أو الرداءة، يكون مضمرًا فى ذهنه. وهذا المبدأ جمالى بالضرورة. ومن هنا نجد النقاد يختلفون فى الزوايا التى ينظرون منها إلى الأعمال الأدبية والفنية. واختلاف هذه الزوايا معناه

اختلاف فى الفلسفات الجمالية التى يصدرون عنها. ويمكن حصر هذه الزاويا فى أربع. فى الزاوية الأولى يبحث الناقد عن العلاقة بين العمل الفنى وصاحبه. ويتعلق الأمر هنا بفكرة التعبير. والتعبير مشتق من «عبر»، وهذا يعنى عبور شيء من نفس المبدع إلى الورق أو اللوحة أو الحجر. ومن هذه الزاوية يتعقب الناقد طريق العبور من الداخل إلى الخارج، فيلتمس المتجلى فى المتجلى فيه، أى المبدِع فى المبدَع. وفى هذا الموقف يستظل الناقد بفلسفة جمالية تقول: إن الأعمال الفنية تنطوى على سر. والزاوية الثانية لا يبحث فيها الناقد عن المبدِع بل عن المبدَع فى ذاته، فهو يحفر فى القصيدة، ويواجه نسيجها اللفظى فيبحث كيف نسج، ولا يجاوز ذلك إلى شيء وراءه. إنه يتغلغل فى هذا المفرد ليرى ما ينطوى عليه مما يمثل النوع الذى جاء ليمثله، وذلك وفقًا للفلسفة الجمالية التى يصدر عنها. أما الزاوية الثالثة، فهى تلك التى يقف فيها الناقد وكأنه هو نفسه مبدع، فهو إذ ينقد إنما يصف لنا تأثره بهذا الذى يراه، فيخرج نقده كأنه قطعة أدبية. وهذا ما عرف باسم النقدى التأثيرى Impressionistic وفى هذه الحالة لابد أن يكون الناقد نفسه أديبًا لكى يتمكن من أن يصف أثر العمل الفنى على نفسه. والزاوية الرابعة هى تلك التى يتجه النظر منها إلى العمل الفنى بوصفه انعكاسًا للمجتمع أو للأيديولوجيا، وعلى أساس أن له وظيفة تخص الجماعة وتحقق لها مصلحة بعينها. وليس هذا المنحى من النظر جديدًا فى عصرنا الحديث، ولكن غلبة التفكير السياسى عليه جعلته يبدو كذلك. لقد كان الشاعر العربى القديم لسان حال قبيلته، يدافع عنها ويمتدح بها، ويهجو ـ فى الوقت نفسه ـ أعداءها. وفى وسع الناقد أن يستخرج من شعر المدح والهجاء هذا صورة للمجتمع الذى قيل فيه. وإذن فمن هذا المنظور يحاول الناقد أن يكشف عن العلاقات التى تربط بين العمل الفنى والمجتمع الذى ظهر فيه.

وحين نأخذ فى الحسبان زوايا النظر النقدى الأربع هذه يمكننا أن نلاحظ أن كبار النقاد كانوا موزعين بينها. فـ «طه حسين» مثلًا كان من الفئة التى تبحث عن علاقة العمل المبدع بالمجتمع. يتضح هذا فى كتابه «مع المتنبى»، وفيما كتبه فى «حديث الأربعاء» عن الشعراء، وما كتبه عن «أبى العلاء المعرى». أما «العقاد» فإن منحاه النفسى جعله يبحث فى علاقة العمل المبدَع بصاحبه المبدِع. ومن ثم فإنه يبحث عن «ابن الرومى» من خلال شعره، ولا يشغل نفسه بالبحث عن الجماعة العربية فى زمن الشاعر وكيف كانت. وأما «محمد مندور» فقد شغل بالنقد الأيديولوجى، ولكن ذلك إنما كان فى أخريات أيامه، فكان يحاكم الأدباء والشعراء على أساس تصويرهم لمجتمعهم بمقدار ما يعود من هذا التصوير بالنفع على هذا المجتمع، وليس على أساس الرصد التاريخى. ويبقى بعد ذلك أن الاتجاه إلى دراسة العمل الفنى فى ذاته يمثل ـ فى وقتنا الراهن ـ أحدث أنواع النقد فى أوربا وأمريكا. وفى هذا الصدد أذكر أننى نشرت فى صحيفة الأهرام، فى سنة ١٩٥٤، مقالًا كنت قد أرسلته فى أمريكا، وكان بعنوان «ما أشبه الليلة بالبارحة»، تعقيبًا على هذا الاتجاه. ذلك أن نقاد العرب القدامى يمثلون ـ فى العموم ـ هذا الاتجاه خير تمثيل. وعلى رأس هؤلاء يأتى «عبد القاهر الجرجانى»، الذى حصر نفسه فى النص، بحثًا عن أسرار بلاغته، فيما هو مشغول باستخراج دلائل الإعجاز فى النص القرآنى. وفى رأيى أن هذا الاتجاه النقدى مفيد، لأنه يحتاج إلى معرفة واسعة، ولا يصلح معه التخمين. وهو لذلك يختلف عن التفكير النقدى الذى يتحرك رأسيًّا، لأن النقد الرأسى بقدر ما يكون عظيمًا على أيدى العظماء، يكون ـ كذلك ـ تافهًا على أيدى التافهين. لكن الاتجاه النقدى الأفقى له كذلك آفته، إذ كثيرًا ما تفلت منه روح الشعر.

وفى الكتاب الذى ألفه «جون ديوى» بعنوان «الفن خبرة» ـ وقد ترجمه المرحوم «زكريا إبراهيم» إلى العربية ـ يجرى رأيه مجرى فلسفته كلها، وهى فلسفة الخبرة، وخلاصتها أن الإنسان لابد أن يخبر الشيء الذى يتحدث عنه. والخبرة تتحقق فى سلسلة ممتدة من الحلقات المتماسكة، لها بداية، ولها تسلسل: ولها نهاية. ومن ثم فإن الخبرة المكتملة بحق لا يمكن أن يضاف إليها شيء. ومن ثم كان المقصود بالوحدة العضوية فى العمل الفنى كالقصيدة مثلًا ـ أنها تمثل خبرة خبرها الشاعر. وحين عنى النقاد العرب بشرح القصيدة بيتًا بيتًا، فإنهم جزأوا بذلك خبرة الشاعر. ولا يمكن أن يكون الشاعر قد قال قصيدته إلا وهو فى حالة معينة دعته إلى قول هذه القصيدة. وهذه الحالة عضوية، وأعنى أنها تمثل وحدة عضوية انتثرت فى شكل أبيات بحكم طبيعة الكلام نفسه، فليس هناك اللفظ المجمل الذى يخرج الإجمال الداخلى ليمثله فى إجمال خارجى. ومهمة الناقد فى هذه الحالة هى أن يقوم باستقصاء حلقات السلسلة بحيث تخلق فى ذهنه نوع الحالة التى مر بها الشاعر، والتى تضطر إلى تجزئتها. وهذا هو منهج التفكير النقدى الرأسى، الذى بدونه يفلت منا فى الحقيقة جوهر الفن والأدب والشعر. وقد قلت من قبل، إن النقد العربى لم يستخدم هذا المنهج من التفكير، ولكننى أستطيع أن أراه فى تفسير القرآن الكريم عند الباطنية، فهم لا يفسرون ظاهره، بل يغوصون فى باطن الآية. ومن شأن الناقد أن يغوص فى باطن القصيدة أو الرواية أو المسرحية أو اللوحة الفنية من أجل أن يستوعب التجربة المكتملة فى كل منها. قد لا يستوعبها كاملة، ولكنه يستوعبها بقدر ما يطيق. إنه يشبه ـ مرة أخرى ـ صياد السمك الذى يُخرج السمكة من باطن الماء حية نابضة، وكانت من قبل مختفية عن الأنظار.

إن ما يبحث عنه الفيلسوف هو المبدأ الذى يوحد فى الكون بين عناصره المختلفة (من الطريف أن نلاحظ أن كلمة Universe مركبة من Uni، ومعناها «الوحدة»، وVerse ومعناها المختلف)، وهذا هو نفسه ما يبحث عنه الناقد حين يعرض للعمل الفنى، فيبحث فى القصيدة مثلًا عن الوحدة التى تضم عناصرها المختلفة.

ولننتقل الآن إلى ما يشبه الاستعراض التاريخى السريع لتوازى حركة التفكير الفلسفى وحركة التفكير النقدى.

ولنبدأ بتوضيح حقيقة مهمة وهى أن العصور التاريخية لا تأتى بطريق المصادفة، بل هناك أسس تحدد متى ينتهى عصر ويبدأ عصر جديد فى تاريخ الفكر. وهذه الأسس ترتبط بالسؤال الذى يطرحه كل عصر، والذى يقتضى الإجابة عنه. وعلى سبيل المثال كان السؤال الذى طرح فى دنيا الفلسفة لدى الإغريق هو: كيف نفهم المتغيرات فى الكائنات وكيف نفسرها؟ هناك ظواهر فى الطبيعة، وأفراد من الناس والحيوان، وأنهار وبحار وأشجار، كلها يأتى ويفنى، ثم يأتى ويفنى. وأمامنا ماء يتبخر فيصبح بخارًا. فهل هذه المتغيرات هى نهاية المطاف؟ أو أن هناك أسسًا ثابتة وراء هذه المتغيرات؟ لو كانت هذه هى نهاية المطاف لما كان لهذا الكون وحدة تشمله. ربما كان هذا السؤال هو أول سؤال طرح على الفكر الفلسفى. ويظل هذا السؤال فى عصره مطروحًا يتلقى الإجابة عنه بعد الإجابة بطرق مختلفة على أيدى المفكرين المختلفين. ونظل فى عصر واحد ـ أو العصر نفسه ـ ما ظل السؤال الأساسى مطروحًا. ولا ينتهى العصر عندما يتوقف سيل الإجابات، فقد يحدث فقر فكرى لا تصدر عنه أية إجابة. وعندئذ يظل العصر هو نفسه، لأن السؤال نفسه لا يزال قائمًا ينتظر من يجيب عنه ولكن إذا ما أشبع هذا السؤال بالإجابة، ولم يجد المفكرون إلا ما قيل من قبل، وصادف ذلك تغير فى ظروف المعيشة وظروف حياة الناس بعامة، ترك

السؤال القديم لكى يحل محله سؤال جديد. وفى اللحظة التى يطرح فيها هذا السؤال الأساسى الجديد تبدأ محاولات الإجابة، ويبدأ معها عصر فكرى جديد وهكذا. وقد تحدث فجوات لا يطرح فيها أى سؤال، وهى لذلك لا تدخل فى تاريخ الفكر، بل يتخطاها مؤرخ الفكر، لأنه لا يجد فيها شيئًا.

والسؤال المطروح على العصر لا يأتى من فراغ، فهو يمثل مشكلًا حقيقيًا فى عصره، يتردد فى صدور الناس وإن لم يكن معظمهم قادرًا على التعبير عنه. ذلك أن الإفصاح عن السؤال يمثل جزءًا مهما من العبقرية، لأنه يستخلص مما يتردد فى حنايا النفوس من هواجس. إن مشاعر الخوف والأمل والتردد مشاعر تمور بها صدور الناس، ولكن عندما يأتى صاحب القدرة على استخلاص هذه المشاعر وصبها فى قالب أو عبارة، فإنه يرتفع بها إلى مستوى الفكر، مستوى السؤال الذى ينتظر الإجابة.

فالسؤال إذن وثيق الصلة بما يعيشه الناس من مشكلات. إنه غير مفروض على الناس، بل هو نابع منهم، ومشتق مما تضطرب به أفئدتهم. وبعبارة أخرى، إنه غير منتزع من فراغ.

وتاريخ الفكر هو - من ناحية أخرى - تاريخ المشكلات التى عرضت للإنسان، والتى صيغت فى شكل أسئلة. والحركة النقدية والحركة الفلسفية - والعلاقة وثيقة بينهما كما رأينا - لا تخرجان عن نطاق هذه الحقيقة.

ولنبدأ بحركة الفكر الفلسفى.

إن السؤال الذى يطرح عادة فى هذا المجال هو سؤال عام، يحاول الفلاسفة أو أصحاب الفكر الفلسفى أن يجيبوا عنه بالمنهج الفلسفى الذى شرحناه من قبل، والذى هو حفر وراء الظواهر لاستخراج الجذور أو استخراج المبادئ. ولا شك أن الفكر الفلسفى فى كل عصر يختلف مذاقًا عنه فى العصور

الأخـرى، حيث تتغير المشـكلات المطروحة. وعندما تتغير المشـكلات تتغير معها طريقة النظر.

ماذا كانت المشـكلة التى شـغلت الفلاسـفة الإغريق؟ لقد أشرنا من قبل إلى فكـرة المتغيرات. ولقد نشـأ عنها فى الفكر الإغريقى سـؤال مهـم للغاية، يتعلق بسلوك الناس ومعاييرهم المختلفة لتقدير هذا السلوك، حين يقال هذا ظالم وهذا عـادل. إن أحـكام النـاس فى مثل هذه الحالـة قد تختلف ـ بل تتعـارض ـ فالظالم عنـد بعضهم ربما كان عـادلًا عند بعضهم الآخر، وكذلك العـادل عند بعضهم قد يكون ظالمًا عند بعضهم الآخر. وهنالك طرح هذا السـؤال: هل هناك قاعدة أخلاقيـة تجعل الحكم فى مثل هذه الحالات موضوعيًـا لا ذاتيًا؟ وبعبارة أخرى، هل هناك ثابت وراء هذه المتغيرات؟ لقد حاول «سـقراط» أن يبحث عن المعيار أو المبدأ العام الذى يرد إليه تلك الأحكام الخلقية المتضاربة، وأن يصل إلى الثابت وراء كل المتغيرات. فهو لكى يحكم على سلوك بشرى بعينه بأنه سلوك تقى مثلًا، كان لابد أن يحدد مبدأ التقوى، أى أن يصل إلى تعريف مجرد له. وعلى أساس من هذا المبدأ يمكن أن تحدد الأفعال، التقى منها وغير التقى. وكذلك الأمر بالنسبة للظلم والعدل والفسق والإحسان.. إلخ.

فى هذا العصر إذن كان التفكير فى المشـكلة الأخلاقية بارزًا. ومن أجل ذلك شـغل بها سـائر فلاسـفة هذا العصر. لقد كانـت التركيبة الذهنيـة للحقائق عند أفلاطـون هرمية الشـكل، وكان الخير عنده هو ذروة هذا الهـرم. وفى مكان هذه الذروة وضع «أرسطو» الصورة الخالصة، أو ما سماه العلة الغائية. وعلى الإجمال كان الفكر الإغريقى يبحث عن الثابت وراء المتغيرات.

ثـم ينتهى العصر الإغريقى وتأتى العصور الوسـطى ما بين القرنين الخامس والخامـس عشر. وفى هذه الحقبة تبرز المسـيحية ويظهر الإسـلام معًـا. عند ذاك

لم يعد السؤال المطروح هو: ما الثابت وراء المتغير؟ فإن هذا السؤال كان قد انتهى أمره، ونشأ سؤال جديد. وفى هذه الحقبة أصبح هناك مصدران لحياة الإنسان الفكرية هما: التراث الإغريقى الفلسفى، والكتابان السماويان: الإنجيل بالنسبة للمسيحى، والقرآن الكريم بالنسبة للمسلم. عند ذاك أصبح السؤال المطروح هو: هل يتعين على الإنسان أن يختار هذين المصدرين، أو أنهما فى نهاية المطاف شيء واحد، بمثابة تعبيرين مختلفين عن حقيقة واحدة؟ وهذه الثنائية هى ما عرف باسم «العقل والنقل»، أو أحيانًا باسم «الحقيقة والشريعة». والمقصود بالحقيقة فى هذا المجال هو الحقيقة العقلية التى يصل إليها الإنسان نفسه، فى مقابل الحقيقة التى جاءت بها الكتب المقدسة. هنالك برز السؤال الجديد ملائمًا كل الملائمة لهذا العصر الجديد، وهو: كيف يمكن أن تلتقى هاتان الحقيقتان؟ وهذا ما شغل به فلاسفة المسلمين كما شغل به فلاسفة المسيحية فى أوربا فى ذلك العهد عن بَكْرَة أبيهم.

ثم يأتى عصر النهضة وعلى رأسه «ديكارت»، وهو المعروف بعصر العلم. وهو عصر يعبر عن مناخ جديد ومذاق جديد. لقد انتهى فيه السؤال الأخلاقى الأساسى الأول فى الفكر الإغريقى، كما انتهت مشكلة التوحيد بين «العقل والنقل»، وبرز سؤال جديد يتعلق بقراءة الطبيعة عن طريق العلم واستخراج قوانينها. صحيح أنه ظهر فى العصر السابق عدد من علماء الطبيعة، أمثال «جابر بن حيان»، و«ابن الهيثم»، وغيرهما ممن بحثوا فى الضوء، وفى الكيمياء. ولكن فضلًا عن أنهم كانوا استثناءات فإنهم لم يكونوا تيارًا. ولو أننا نظرنا إلى عملهم نظرة تحليلية تضعهم فى موضعهم الصحيح، لوجدنا أنهم قد اعتمدوا فى المقدمات الكبرى فى عملهم العلمى على تقسيمات أرسطو. وعلى سبيل المثال، أخذ «جابر بن حيان» من «أرسطو» نظرية العناصر الأربعة، التى هى النار والماء

والهواء والتراب، وما ينبنى عليها من طبائع أربع، هى الحرارة والبرودة واليبوسة والرطوبة، وجعلها الأساس الذى بنى عليه. فهو إذن لم يقرأ الطبيعة قراءة حرة، بل قرأها من خلال أرسطو.

على كل حال، لا يجادل مجادل ـ وإن كنا لا نعدم من يجادل عن جهل وغباء ـ فى أن العلوم الطبيعية فى عصر «ديكارت» ـ وهو الذى ما زلنا نعيش فيه حتى اليوم على نحو أو آخر ـ قد ولدت بمنهج جديد، قد نجد بداياته عند «جابر بن حيان» أو غيره، ولكنه فى هذا العصر أصبح المنهج السائد المعبر عن مشكلة العصر كله. كل الفلسفة ـ منذ ذلك التاريخ إلى يومنا ـ تدور أساسًا حول طبيعة العلم ما هى؟ وكل فيلسوف يجيب عن هذا السؤال من الزاوية التى يختارها. وإذا نحن توقفنا عند أى فيلسوف وجدناه فى واقع الأمر يسعى إلى أن يجد أساسًا يقيس به الحقيقة العلمية، متى تكون حقيقية؟ ومتى تكون موضعًا للشك؟ متى تكون يقينًا؟ ومتى تكون احتمالًا؟.

فإذا انتقلنا الآن إلى حركة الفكر النقدى كان طبيعيًّا أن تتوقع فيه آفاقًا مختلفة فى المراحل المختلفة. فالناقد لا يعيش بمنعزل عما يموج به عصره من مشكلات. إنه يتعرض بالنقد لأعمال فنية أيا كان نوعها، أنتجها أناس عاشوا فى عصر بعينه، وشغلتهم مشكلته الحيوية الرئيسية. ففى إطار العصر الذى يواجه المشكلة الأخلاقية مثلًا، ينشأ فنانون وشعراء ومؤلفون مسرحيون متأثرون فيما ينتجون بهذه المشكلة الرئيسية. والناقد الذى يعرض بالنقد لأعمالهم لابد أن يكون متأثرًا بهذا المناخ. وهذا ينطبق بطبيعة الحال على العصر الوسيط والعصر الحديث جميعًا. ونتيجة لهذا لابد أن نتوقع اتجاهات ومذاقات مختلفة فى النقد من عصر إلى آخر.

ونتساءل أخيرًا، ما وضع المعيار النقدى بالنسبة لمشكلة الثبات والتغير؟ هل لابد أن يكون المعيار النقدى ثابتًا، أو أنه يتغير بتغير الآنات الزمانية والظروف المكانية؟ والجواب أنه كلا الأمرين معًا.

إن العملية النقدية فى صميمها عملية تجريدية. هناك عصور شعرية مختلفة، والناقد البصير يفحص ما تميز به هذا الشعر فى كل عصر، ولكنه لابد أن يبحث أيضًا عن العنصر المشترك الذى ضمن الخلود والبقاء لما بقى من هذا الشعر. ومصدر الثبات فى المعيار النقدى هو هذا العنصر المشترك. أما التغير فى المعيار فيرجع إلى اختلاف المذاق من عصر إلى عصر. ذلك أن الشاعر مطالب بشيئين، أن يقول شعرًا يبقى ويدوم إذا أسعفته على ذلك ملكاته. وليس هناك شاعر حقيقى يقول الشعر من أجل أن يمحى هذا الشعر. والشاعر مطالب كذلك بأن يستجيب لمطالب عصره. وهو عندما يقول الشعر إنما يراعى هذين الأمرين معًا. الشاعر يقع على حقيقة الإنسان لا أعنى الحقيقة كما يراها العلم، بل الحقيقة كما يراها فى الرؤية الداخلية المباشرة. والشاعر العظيم لا يعبر عن نفسه من حيث هو فرد جاء إلى الحياة وسيذهب يومًا ما، بل يعبر عن حقيقة الإنسان كما يراه، أى عن وقع الإنسان على نفسه. ثم تأتى بعد ذلك الصفات الفرعية الأخرى، وهى مجال المتغيرات. وكما قلت من قبل أن رؤية الشاعر تمتد إلى كل الكائنات وإلى الطبيعة، فهو يعيش مع النجوم ومع الشمس والأشجار والهواء وغيرها، ويجعلها جميعًا كأنها أسرته، ولكنه فى الوقت نفسه يؤنسنها. ونذكر مثالًا هنا الشاعر «دانتى»، فقد هضم عصره ولخصه فى «الجحيم» و«المطهر» و«الفردوس». وكل شاعر يريد لشعره البقاء لابد أن يعرف هذه الحقائق، سواء كان عربيًا أو غير عربى. ولنتذكر فى هذا السياق شاعرنا «المتنبى». إن المناسبات التى قال فيها قصائده هى مناسبات جزئية، عرضت له ولم تعرض لسواه. ولكن

هل هناك شك فى أن «المتنبى» كانت له رؤيته للبشر؟ لقد كان يتكلم عن البشر كأنه يقرأ فى كتاب مفتوح. وهو لا يتكلم عن ظاهرهم بقدر ما يغوص فى بواطن نفوسهم. وهذه الرؤية النافذة هى التى ميزته بين الشعراء. وكذلك الأمر مع «أبى العلاء المعرى»، فهو يحاول الارتفاع عن الحدث الجزئى ليرى من أعلى. ومن ثم استوى فى نظرة بكاء الحمامة وغناؤها وأفراح الناس وأحزانهم.

وأعود فأقول: إن كل شاعر كبير فى كل عصر وكل مكان، إنما يجمع بين الخصائص المفردة المميزة بوصفه شاعرًا، والخصائص العامة للشعر.

ولعلنا نجد فى المثال العالمى المعاصر «هنرى مور» مثالًا يوضح لنا هذه الفكرة من جانب آخر. لقد عرف هذا الفنان بأساليبه التجديدية فى مجال فن النحت، حتى ليظن أن نتاجه الفنى مقطوع الصلة نهائيًا بالفن الكلاسيكى. لكن الأمر على خلاف ذلك، فهو مازال ـ ككل الكلاسيكيين ـ شديد العناية بالتكوين Form. وقد قرر هو نفسه أنه عرف التكوين وهو يدلك ظهر أمه، عرف كيف تتواصل الأجزاء بعضها مع بعض، وذلك عندما يؤلمها ظهرها فى حين أن مصدر العلة يكون فى رجلها مثلًا. عرف التشابك الفظيع فى جسم الإنسان فجعل نحته فى النهاية قائمًا على أساس هذه النظرية. والفرق بينه وبين الكلاسيكيين هو أنه لم يخضع للتكوين الذى تمده به الطبيعة، بل يحاول أن يضيف إلى الطبيعة أشكالًا لا تعرفها. إنه إذن يحافظ على مبدأ التكوين، ولكنه فى الوقت نفسه يبتكر فى مفردات هذا التكوين وعناصره المختلفة. والناقد الحديث مطالب ـ ككل ناقد فى كل عصر ـ بأن يستخلص ذلك التكوين العميق فى العمل الذى ينقده، وأن يقنن لذلك.

قد يقال إن هذا التفكير يتفق مع الاتجاه البنيوى الذائع فى النقد المعاصر، وأنا أقول إن البنيوية فى صميمها كانت موجودة على الدوام، ككل فكر يرد الظاهر

إلى الخفى هو فكر بنيوى، لأنه يجاوز المضمون إلى البنية التى تحمله. و«فرويد» عندما وقع على اللاشعورى فى السلوك الإنسانى كان بنيويًّا. وكذلك الناقد، فهو يحاول مع القصيدة ما حاوله فرويد مع السلوك الإنسانى. فهو يحاول أن يستل من العمل الفنى بنيته، أى الهندسة الخاصة به.

وخلاصة ما أود أن أقوله من هذا الاستعراض هو:

أولًا - أن العصور تختلف فى مذاقها الفكرى باختلاف المشكلات الرئيسة والأسئلة المطروحة عليها.

ثانيًا - إن كل رحى الفكر من فلسفة وعلم وفن ونقد تدور حول محور واحد.

ثالثًا - إن هناك ما هو دائم وما هو متغير بتغير العصور. ولابد للناقد أن يكون على دراية بهذا وذاك، فيستخدم فى عمله المعيارين معًا: معيار الثبات ومعيار التغير.

شيوخ الأدب وشبابه

عندما تلقيت من صديقى الأستاذ «أنور المعداوى» كتابه «نماذج فنية من الأدب والنقد»، وأدرت غلافه لأجده منذ فاتحة الكتاب يعلن الثورة ويتعجل الإصلاح فى ميدان الأدب والنقد، شاعت فى نفسى النشوة وقلت هامسًا: هذا ثائر يلتقى بثائر وساخط يصافح ساخطًا، فكلانا على السواء «يضيق بأضواء الشموع، هذه الأضواء الضئيلة الهزيلة، التى لا تستطيع أن ترد عادية الظلام»، وكلانا على السواء يريد «هدمًا للقيم البالية المتداعية يعقبه بناء على ركام الأنقاض».

فالصديق الأديب قد نظر ـ كما يقول فى مستهل كتابه ـ إلى أدبنا، فوجده فى أكثر حالته «أدب المحاكاة الناقلة، لا أدب الأصالة الخالقة، أدب الترديد والتقليد، لا أدب الإبداع والتجديد، ليس له طابع خاص وليست له شخصية مستقلة، وإنما ضاع طابعه واختفت شخصيته فى زحمة الجلوس إلى موائد الغير بغية الاقتباس من شتى الطعوم والألوان..».

كلام جميل! ولعل صديقنا الأديب قد أشفق علينا من هذه الحال التى يستحيل ألا يشفق منها قلب شاعر حساس، وهو يقول هذا الكلام الجميل مقصورًا على الأدب، وأقوله أنا مطلقًا بغير قيد، فليس فى حياتنا الفكرية كلها ذرة من أصالة خالقة، فلا العالم يكشف كشفًا جديدًا ولا الأديب يخلق خلقًا جديدًا، وإنى لأنظر إلى تاريخنا وأعجب كيف استحالت الرؤوس عندنا إلى جماجم خاوية، تنفذ إلى أجوافها أصداء غامضة مما يقوله سوانا، فتتردد الأصداء فى جبنات الجماجم لتخرج على الألسنة والأقلام هشيمًا هو أقرب إلى فضلات النفاية، ولقد كتبت منذ أربعة أعوام سلسلة من ثلاث مقالات كان عنوانها «لماذا لا نخلق» بسطت فيها تفصيلًا ما أوجزه هنا: كيف أننا لا نخلق شيئًا جديدًا، وأذكر أنى حاولت التعليل لهذه الظاهرة، فرددتها عندئذ إلى علة، لا أزال أعتقد فى صدقها، وهى أننا نتخلق بأخلاق العبيد، والخلق لا يكون إلا لأحرار ـ لأنه إن كان العبد هو من يأتمر فى حركته وسكونه بأوامر تأتيه من خارج نفسه، فنحن نحن العبيد فى أخلاقنا وفى تفكيرنا على السواء، فالخلق الصحيح عندنا هو ما أرضى السلطة الخارجية ـ أيا كان نوعها ـ والتفكير عندنا هو قطرات تسربت من أرصفة الجمارك.

فما أحرانى أن تشيع النشوة فى نفسى إذا ما صادفت كتابًا كتبه ثائر على ما يحيط بنا من قيم وأوضاع، ويضع لنا «نماذج» جديدة لعلها تهدينا فى مجاله ـ مجال الأدب والنقد ـ سواء السبيل، وإن النشوة لتشتد فى نفسى حين أعلم أن صاحب هذه الثورة «شاب» بكل معنى الشباب الفتى الطموح، فلم أكن أعلم أنه «لم يتخط الثلاثين» بعد إلا حين قرأت الكتاب، وهو كذلك «شاب» فى الأدب كما شممت من مقدمة كتابه، بمعنى أنه جاء ـ على حد قوله ـ والمعول فى يده يحطم القيم كما هى فى أيدى الشيوخ.

ففى مصر بدعة أدبية لا أعرف لها نظيرًا فى الآداب الأوربية، وهى أن يقسموا الأدباء إلى شيوخ وشباب على أساس الأعمال؛ فهؤلاء شباب لأنهم صغار فى السن، وأولئك شيوخ لأنهم كبار فيها؟ ولست فى الحق أدرى أى عام على وجه التحديد يجعلونه فاصلًا بين القسمين، لأننى أعرف كثيرين ممن يشتغلون بالأدب تتراوح أعمارهم بين الأربعين والخمسين، ولا أدرى أين أضعهم، فلو وضعتهم مع الشيوخ كما ينبغى، ألفيت الشيوخ الأقحاح من أدبائنا يستنكرون أن يدخل فى زمرتهم دخلاء لم يألفوهم أعضاء فى أسرتهم على سفوح الأولمب، ولو وضعتهم مع الشباب جافيت طبيعة الحياة، وظلمت أبناء العشرين والثلاثين.

وكان الأمر يستقيم بين أيدينا، لو فهمنا الشباب والشيخوخة فى الأدب بمعنى آخر، فشيوخ الأدب هم من ساروا على نهج معين فى فهمهم للأدب ومعيارهم للإبداع الفنى، حين يكون ذلك النهج قد استقرت به القواعد منذ حين، ولا فرق عندئذ فيمن ينهج هذا النهج بين من تقدمت بهم السن أو تأخرت، فكلهم «شيوخ» فى الأدب لأنهم لاحقون الزمن من قفاه، ويتأثرون السلف فى الأهداف والوسائل، وشباب الأدب هم من خلقوا مدرسة جديدة يناهضون بها النهج القديم السائد، ولا فرق عندئذ بين من تقدمت بهم السن أو تأخرت، فكلهم «شباب» فى الأدب لأنهم نبات جديد تتفتح أكمامه للشمس والهواء. إن أدباء الابتداع فى الأدب الإنجليزى فى أول القرن التاسع عشر ـ مثلًا ـ كانوا فى مجرى الأدب شبابًا نضرًا تتفجر الحياة الجديدة من سطورهم، ولسنا نسأل بعد ذلك كم كان عمر «وردزورث» حينئذ ـ أو «كولردج» ـ فليكن عمره ما يكون فى حساب السنين، لكنه «شاب» فى خلقه وإنتاجه.

وأعود فأقول إن نشوتى بكتاب الصديق «المعداوى» قد اشتدت فى نفسى حين لمحت فى مقدمته بوادر الشباب بمعناه الأدبى، فضلًا عن شبابه الذى

«لم يتخط به الثلاثين»، ورجوت أن أقرأ الكتاب فأجد المعول في يده قد حطم القديم فعلًا، وقد أقام «النماذج الفنية» الجديدة فعلًا، وألا يكون الأمر كلامًا في كلام ووعودًا في وعود، فنقرأ البشرى على الغلاف، ويشتد بنا الحنين في المقدمة، ثم لا شيء!.

وسأكون في هذه الكلمة صادقًا، اعتمادًا على رحابة صدر الأديب صاحب الكتاب، فهو هو نفسه الذي هاجم رأيًا للدكتور «طه حسين» في عنف، وقال معتذرًا عن هجمته العنيفة: «إني لا أعرف في النقد صداقة ولا مجاملة» (ص٩٤).

إن للموضوع عندي أهمية وخطرًا، فهذا كتاب يكتبه كاتب «ثائر» يقول به للناس ها كم «النماذج الفنية» التي تستطيعون منذ اليوم أن تحتذوها بعد أن ضقتم وضقنا ذرعًا بما كان يكتب الشيوخ، وأنظر في الكتاب وأقرؤه حرفًا حرفًا، فيفتنني سحر أسلوبه، نعم إن لهذا الكاتب أسلوبًا حلوًا تنزلق عليه انزلاقًا وكأنما تحيط بك طول الطريق أنغام تشجيك وتسحرك وتفتنك، ولست في ذلك بالذي ينثر الأوصاف نثرًا بغير حساب، لأن ذلك ما قد لقيته أنا ـ على أقل تقدير ـ لقيت فيه السحر الذي خيل لي معه أن الكاتب قد صدق وعده حين وعد القارئ على الغلاف وفي المقدمة بأنه مهيئ له «نماذج» جديدة من الأدب، ولم أثب إلى رشدي، وأستعد قواي العاقلة المحللة إلا بعد حين، وعندئذ فقط ـ وقد زال عني كثير من سحر النغم الذي يفتن اللب ويخلب السمع ـ قلت لنفسي: أين هي «النماذج» الموعودة؟.

فالكتاب بادئ ذي بدء مجموعة مقالات، وقد جف ريقي من كثرة ما قلته في مواضع كثيرة من أننا لا نكاد نستطيع أن نكتب في الأدب إلا المقالة، على حين أن أدب الدنيا المتحضرة بأسرها لا يجعل للمقالة في دولة الأدب إلا ركنًا

ضئيلًا، تراه بالمجهر إذا أردت أن تراه، والأدب بعد ذلك عندهم ـ إذا استثنينا الشعر ـ قصة ومسرحية «تخلق» أشخاصًا من لحم ودم تنطق وتتحرك، وهذا هو يا سيدى الخلق الأدبى بمعناه الصحيح، أن تخلق رجالًا ونساءً يفكرون ويسلكون، ويجيئون من صدق التصوير بحيث نستشهد فى حياتنا بما يقولون وما يعملون، كما ترى الأوربيين يستشهدون ـ مثلًا ـ بـ «هاملت» وغيره من مئات الأشخاص الذين خلقتهم أسنة الأقلام هناك خلقًا.

إنك يا سيدى قد ذكرت فى غضون كتابك أسماء كثيرين من أدباء الغرب ذكر من درس آثارهم ووعاها: ذكرت ـ مثلًا ـ «شو»، و«مرجريت ميتشل»، و«بلزاك»، و«دستويفسكى»، و«أوسكار وايلد»، فهل وجدت «نموذج» الأدب عند هؤلاء أن يكتبوا المقالات؟ هل وجدت الأدب هنا خطفات يخطفها الأديب من هنا وهناك؟ إن المقالة يا صديقى فى الأعم الأغلب ـ حيلة العاجز، حيلة من لا يسعفه الخيال القوى والخلق البديع، ولقد كانت هى القسط الأكبر من بضاعتنا، لأننا جميعًا نكتب للصحف، ونقول: «هذا أدب». بل قد نقول: «هذه نماذج» يحتذيها من أراد أن يكتب أدبًا، والأمر بعد، لا يعدو عجالات يكتبها الكاتب عندنا: القلم فى يمناه، وفنجان القهوة فى يسراه، ليسرع بها إلى المطبعة قبل أن يحين صدور المجلة أو الصحفية التى يكتب لها، وأنت فيما أرى ـ أعلم منى بآيات الأدب الأوربى، ولابد أن تكون قد علمت عنها أنها نتاج فكر طويل وخيال قوى، وأناة وصبر، لأنها «تخلق» للدنيا كائنات جديدة.

وإذًا فالشاب الثائر فى حقيقته شيخ معمر، لا يختلف فى شيء عن سائر الشيوخ فى الأدب إلا بأسلوبه، فلكل كاتب أسلوبه، وصديقنا «المعداوى» كاتب لاشك فى روعة ما يكتبه، لكننا مع ذلك لا نحب أن يفهم ناشئة الجيل الجديد أن كتابه يحتوى على «نماذج» لما ينبغى أن يكون عليه الأدب الجديد.

ثم يزول عنى السحر مرة أخرى، ذلك السحر الذى فتننى عن نفسى عند القراءة الأولى، وأثوب إلى قواى العاقلة المحللة لأجد أديبنا الشاب فى عمره، شيخًا فى جريه وراء السنة التى استنها الأدباء الشيوخ فى أدبهم بوجه الإجمال، وهى أن يكتفوا بفتات الموائد؟؟ اسمح لى يا صديقى أن أكذبك فيما تزعمه لنفسك من خلق ينبذ الترديد والتقليد، لأننى استعرضت فصولك كلها بعد أن زال عنى سحر أسلوبها، لأجدها ـ فى أغلبها ـ تعليقًا على رجل أو كتاب، وهذا هو ما أسميه بفتات الموائد التى قنعنا بها قناعة الأذلاء، ترى ماذا كنت تكتب لو لم يكن الله قد خلق «برنارد شو»، و«لورد بايرون»، و«مدام ريكاميبه»، و«توفيق الحكيم»، و«أبا العلاء»، و«رابعة العدوية»، و«عمر بن الخطاب»، و«على محمود طه»، و«المازنى»، و«لن يوتانج»، و«بيكاسو»، و«أوسكار وايلد»، و«جميل بثينة»، وجمهرة أخرى كبيرة من أدبائنا المعاصرين كتبت عن كتبهم؟ ـ هبنا قد رضينا بما قسم الله لنا من نصيب قليل فى الأدب، وهو أن نكتب المقالة القصيرة، ونفرك أكفنا بعدها حمدًا لله وشكرًا على فضله العميم، أفتكون هذه المقالة القصيرة نفسها تعليقًا على رجل من الفحول أو كتاب حديث أو قديم، ولا تكون ـ إلا فى القليل النادر جدًّا ـ عن مشكلة من المشاكل الحية التى يعج بها الهواء من حولك؟ ثم أتكون هذه حالنا من حيث الصورة ومن حيث المادة: مقالة قصيرة مرتكزة على إنتاج الآخرين، ونقول لناشئة الجيل القادم: هاكم «النماذج» التى تحتذونها فى الأدب إن قصدتم إلى حمل الأقلام، وأردتم أن تكتبوا فى تاريخ الأدب صفحة جديدة؟

لا، لا تصدقوا الأستاذ «المعداوى» فى ثورته، إنه ليس بالثائر كما رجونا لشبابه الفتى الطموح أن يكون، إنه لا يزال يسير على النهج الذى لابد من الثورة الحقيقية على أسسه وأوضاعه، إنه لا «يخلق» جديدًا على نحو ما يخلق الأدباء

الفحـول، إنه لا يـزال ـ مثلنا ـ عبدًا من العبيد الذيـن يقنعون بما يُملى عليهم من خارج نفوسهم.

إن فى هذا الكتاب لسحرًا، وإنى لأخشى على قرائه من سحره، لأنه سيشدهم فى فهم الأدب إلى الوراء، ونحن نتمنى لهم أن يتقدموا خطوة إلى أمام.

الفهرس

الموضوع	الصفحة
المقدمة	٥
الفصل الأول : المؤثرات والتكوين	١١
الفصل الثانى : ناقد الفكر	٢٩
الفصل الثالث : ناقد الأدب	٤٥
الفصل الرابع : المعارك الأدبية	٦٧
الخاتمة	٨٥
ملحقان : ـ الفلسفة والنقد الأدبى	٩٥
ـ شيوخ الأدب وشبابه	١١٩